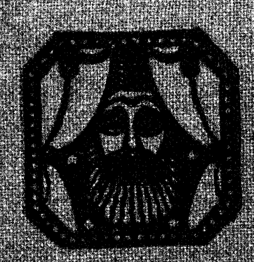
Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

1911
VII.2.

Die Schaubühne

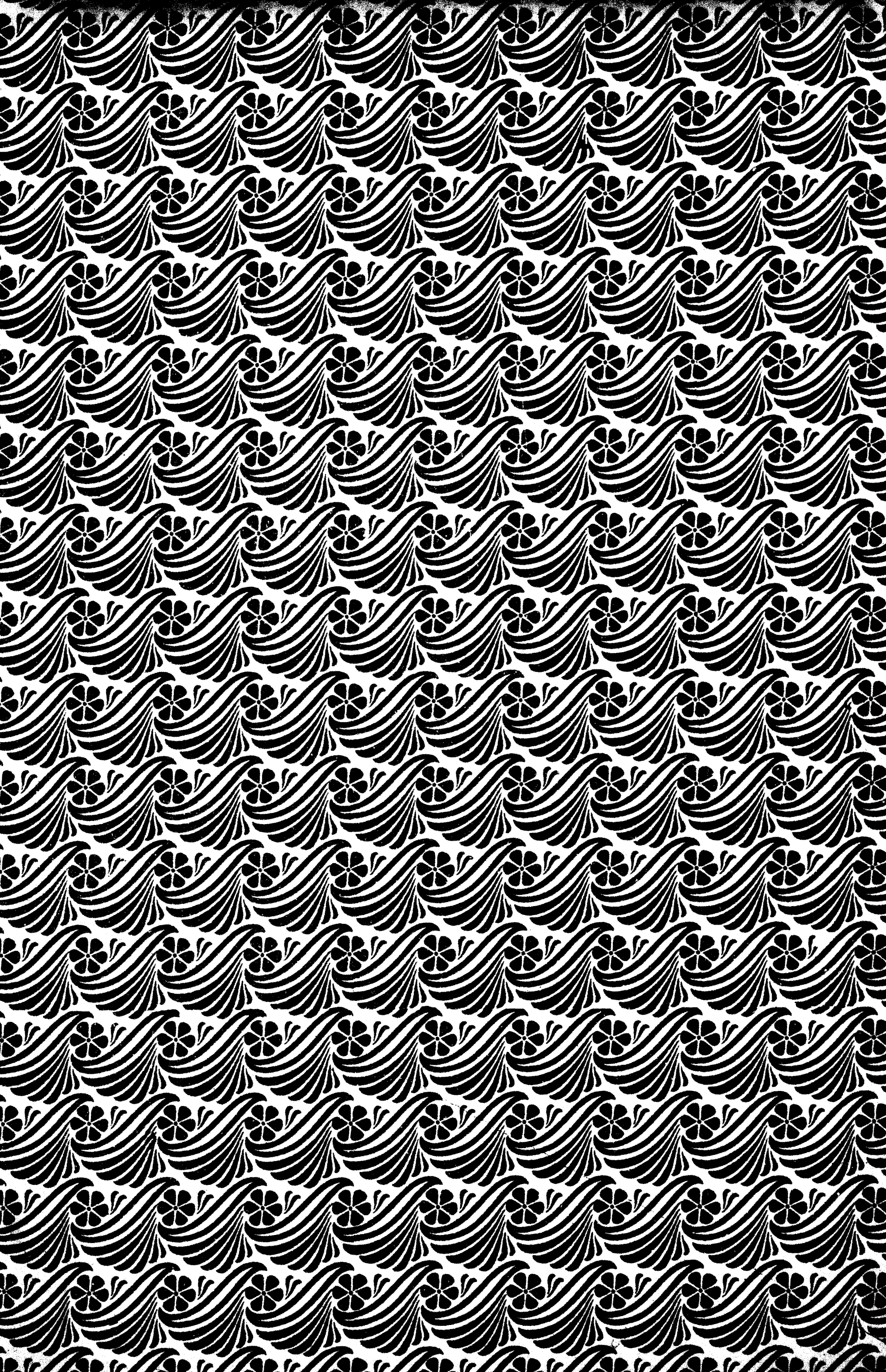
Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters



VII. Jahrgang.

Erich Reiss Verlag
Berlin W. 62.


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Siebenter Jahrgang / Zweiter Band

Erich Reiß Verlag / Berlin 1911



Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des siebenten Jahrgangs

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Berliner Theater, D = Deutsches Theater, F = Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Theater in der Königgrätzerstraße, O = Berliner Künstlerisches Theater, S = Schillertheater, U = Lustspielhaus, V = Neues Volkstheater, Z = Zirkus Schumann. Die Klammern bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

Besprochene Aufführungen

*) B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, G = Gastspiel, J = Josefstädter Theater, L = Lustspieltheater, R = Residenzbühne, W = Theater an der Wien.

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im zweiten Band
des siebenten Jahrgangs

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 26/27
6. Juli 1911

Die Zensur / von Alfons Fedor Cohn

Die Existenzberechtigung der Theaterzensur, soweit sie nicht juristisch debattiert wird, gilt allen denen als erwiesen, die in dem Verhältnis von Kunst und Sittlichkeit dieser den Vorrang geben. In Wirklichkeit scheidet die Kunst aus der praktischen Zensurübung aus, kann also gar nicht mit der Sittlichkeit konkurrieren. Die Zensur leitet nämlich aus der zufällig technischen Notwendigkeit literaler Fixierung des Dramentextes vor der Aufführung das ihr so gelegene Recht her, die Bühnendichtung schlankweg jenen Literaturerzeugnissen zuzuzählen, deren Aeußerungen begrifflich, ja rechtlich zu wägen und zu messen sind. Daß ein Drama dagegen für seine Gestalter, Dichter und Darsteller, wie für seine Genießer ein Werk von aesthetischen Absichten und Wirkungen ist, wird völlig ignoriert. Denn dann müßte man billigerweise auch bildende Künste und Musik unter Polizeiaufsicht stellen oder aber, ebenso wie diese bereits, die Bühnenkunst von ihr befreien. Statt dessen wird der Dramentext wie ein Leitartikel, eine Streitschrift, eine Agitationsrede, nein: wird der Vorgang auf der Bühne wie bare Wirklichkeit behandelt, auf Unsittlichkeiten und Ordnungsverstöße hin durchsucht. Derartige Verfehlungen durch Presse, Bücher, Versammlungsreden wie im täglichen Leben unterstehen den Gesetzen; über das Wort auf dem Theater ist eine peinliche Vorkontrolle, ein dauernder Belagerungszustand verhängt. Das streitet, scheint es, wider die in der Verfassung garantierte Meinungsfreiheit. Die Theaterzensur, als einzige ihrer Schwestern durch Polizeiverordnung wieder eingeschmuggelt, ist auch von den ihretwegen befragten Gerichten lediglich als Schutzmittel äußerer Ordnung und Sicherheit gebilligt worden. Fast sämtliche ihrer unter diesem Titel in der Tat gegen die Meinungsfreiheit begangenen Attentate mußten daher durch die angerufenen gerichtlichen Instanzen zurückgewiesen werden. Ihr ernsthaftes Ziel, unter den bestehenden Verhältnissen, könnte nur das bleiben: den Dramatiker, genauer: den Unternehmer der Aufführung daran zu hindern, mit der Aufführung solche strafbaren Handlungen zu begehen, welche durch Rede, Schrift, Bild und Dar-

stellung überhaupt begangen werden können. Sie nimmt also zu diesem Ende ein Kunstwerk, erklärt es als Manifest und legt los . . . Mit dem bekannten Erfolge.

*

Diese ganze Frage nach nützlichen oder schädlichen Folgen künstlerischer Manifestationen auf das Staatswohl stammt aus dem Geiste päpstlicher Inquisition und feudaler Büttelgewalt; deshalb kann sie der moderne Rechtsstaat auch nicht mehr kodifizierend beantworten. Denn die Realitäten des Lebens, beginnt man zu begreifen, haben ihre eigene, fest in sich gefügte Dynamik. Selbst erweisbar programmatische Anschauungen schaffen darin längst keine Zustände oder Veränderungen, sondern bilden jederzeit nur deren Spiegelungen; daher auch die strengste Gewalt, ohne Veränderung des Positivs, keine Ideen, keine sittlichen Normen vernichten kann. Der Kriegsausbruch im Jahre 1806 etwa wurde nicht befördert, weil im berliner Nationaltheater ‚Wallensteins Lager' gegeben wurde; sondern weil die zuschauenden Spießbürger und Offiziere sich für den unvermeidlichen Krieg hatten begeistern lassen, wirkte das Reiterlied aktuell und wurde im Chor mitgesungen. Die belgische Revolution von 1830 wurde nicht durch die brüsseler Erstaufführung der ‚Stummen von Portici' veranlaßt; sondern weil der Aufruhr infolge dauernder Regierungsrepressalien vor der Tür stand, nahmen die Revolutionäre den Sinn des Freiheitsliedes für ihre Sache in Anspruch. Eine Zensur, die es sich trotzdem zutraut, durch Verbote, Kürzungen oder Aenderungen von Dramentexten Staat und Gesetz zu dienen, verfällt notgedrungen der Inkonsequenz, Willkür und Schulmeisterei. An einem Ort wird verboten, was am andern anstandslos passiert. Von unbestritten gleichartigen Werken befährt das eine heute ein Verbot, geht das andre morgen frei aus. Oder gar so flach begründet ist der Einspruch, daß schon lumpiger Zeitungshohn einen schämigen Widerruf veranlaßt. Die Verkuppelung von künstlerischem Drama und unterhaltendem Theaterstück dagegen, die aus äußern Gründen hundertfach besteht, weiß die Zensur aufs zierlichste zu lösen. Dahinter regt sich der pädagogische Geist ihrer Entstehungszeit, der die erwachende Selbstständigkeit mit Autoritätsknüffen, den Wissenshunger nach dem Unerlebten mit Scholastik und Ammenmärchen zu regalieren pflegt. Derartig muß das Drama zugerichtet werden, daß nur noch verdorrte Gewissen, verschrumpfte Hirne nach ihm verlangen. Je höher sein Niveau, desto schärfer könnte die Ordnung bedroht sein; denn es könnte zum Dasein erwecken. Mit blödem Spiel darf allen Dingen die Oberfläche gestreift werden, solange die Tiefe nicht aufgerührt wird. Darunter, ahnt man, liegt ja das Leben in seiner von Gott gewollten Veränderlichkeit aller irdischen Machtverhältnisse und der ihnen ent-

wachsenden Wertsetzungen. Für Spielerei aber und für Schöpfung gibt es zweierlei Maß. Jene mag ungestraft Situationen bieten, deren bloße Erwähnung dieser nie und nimmer verstattet wären. Farce und Zote triumphieren über Probleme von Hirn und Herz. Ist es nach alledem noch zweifelhaft, daß die Zensur außerstande ist, die ihr gestellte Aufgabe zu lösen, daß sie sich selbst widerlegt, indem sie ungerecht und ungesetzlich, kunstfeindlich und antisozial, ja unsittlich in ihrem eigenen Sinne wirken muß?

*

Man ist geneigt, namentlich im politischen Kampfe der Tageszeitungen und Parlamentsdebatten, die üblen Effekte der Zensur nicht so sehr der ganzen überlebten Institution zur Last zu legen, als vielmehr der Deplaziertheit, Intoleranz und Unfähigkeit der entscheidenden Persönlichkeiten. Man verkennt dabei ganz die Schwere und Verantwortlichkeit, ja die reine Unerfüllbarkeit des Amtes. Es wird von einem lediglich juristisch und kameralistisch vorgebildeten Beamten verlangt, den sittlichen Gehalt eines dramatischen Kunstwerks festzustellen, der noch dazu meistens gar nicht existiert. Es wird von ihm ferner mehr gefordert als von einem Theaterdirektor, mehr als von einem Kritiker, ja mehr als vom Staatsanwalt. Gleich dem Direktor muß der Zensor das Stück bereits vor einer Aufführung auf die voraussichtlichen Bühnenwirkungen (zwar nur solche sicherheitspolizeilicher Art) hin zu beurteilen imstande sein; aber er muß daher auch alle ihm vorgelegten Stücke wirklich von Anfang bis zu Ende lesen, was ein Theaterdirektor bekanntlich mit seiner Stellung nicht zu vereinen vermag. Gleich dem Kritiker hat der Zensor das Recht, seine Ausstellungen an dem Stücke zu machen; aber während jener das Aufgeführte nach seinem subjektiven Belieben, nach einzelnen Stellen, denen er gerade sein Interesse widmet, total ablehnen darf und nur Imponderabilien, wie seinem Gewissen, seltener seinem Herrn Verleger, Rechenschaft schuldet, muß der Zensor seine persönlichen Empfindungen durchaus beiseite lassen und jederzeit darauf gerüstet sein, seinen Einspruch vor einer gerichtlichen Instanz Punkt für Punkt sachlich zu begründen. Wie der Staatsanwalt Gesetzwidrigkeiten verfolgt, so soll der Zensor sie schon verhindern; aber während jenen ein reiches Delinquentensortiment von Bettlern und Bankrotteuren, von Redakteuren und Raubmördern, von Zuhältern und Duellanten umblüht, sieht der Zensor sich immer nur auf den einen elenden Dramatiker verwiesen. Und ihn kann er nicht bessern, nicht bekehren, weder moralisch, noch beruflich; er kann ihn nur nach Kräften unschädlich machen, er kann nur die Aufführung seiner Stücke verbieten. Er muß es. Der Zensor muß von Zeit zu Zeit Verbote ergehen lassen, um die Existenzberechtigung seines Amtes zu erweisen.

*

Dieser Beweis wird auf blutige Kosten des Dramatikers geführt; wenn es die Sache will, auf Kosten seiner ganzen Existenz. Veranstalter einer Aufführung ist in der Regel ein Theaterunternehmer. Der ihm gegen ein Verbot zustehende Appell an die Gerichte scheint außer Uebung gekommen. Er weiß: der Beamte, gegen dessen Zensortätigkeit er ernstlich demonstrieren wollte, kann ihm sofort in feuer- und baupolizeilichen Dingen scharf auf die Finger sehen, ja seinen ganzen geschäftlichen und persönlichen Wandel mit den Bedingungen der gewährten Konzession vergleichen. Wie der Dramatiker vom Recht der freien Meinungsäußerung ausgeschlossen ist, so der Theaterunternehmer vom Recht der Gewerbefreiheit. Jeder Pofel feilhaltende oder fabrizierende Schmutzian, der sein Personal schädigt und schimpfiert, hat den Befähigungsnachweis zu seinem nützlichen Wirken mit seiner Geburt erbracht; der Theaterleiter muß die Garantien klingend und neuerdings auch körperlich bieten. Diese schwere Abhängigkeit und die wilden Kursschwankungen seines Geschäfts, das nun einmal Spekulation ist, haben bei ihm allmählich eine rührende Vorsicht gezeitigt, die (vom Künstlerischen und Moralischen abgesehen) auch als Geschäftsklugheit schon deswegen nicht gedeutet werden kann, da es sich eben um blinde Spekulation handelt. Er scheut von vornherein, solche Stücke, die der Zensur möglicherweise mißfallen könnten, zu erwerben, er nimmt, stößt ihm einmal das Malheur eines erwarteten Verbots zu, dieses, allen frühern befreienden Gerichtserkenntnissen zum Trotz, schweigend hin und als eine Schickung. Der Dramatiker bleibt wehrlos auf sich gestellt. Jede andre Verordnung besagt genau, was sie duldet und was nicht; für den Dramatiker sind keine Normen erlassen, könnten es auch wohl nicht. Seine Arbeit wird kassiert; wenn es so beliebt, ohne jede Angabe von Gründen. Aber er bleibt außerstande, seine Sache vor den Richter zu bringen, er ist nicht Veranstalter der Aufführung. Es ist aussichtslos, das verbotene Stück einem andern Direktor anzubieten. Es findet sich auch, nach allgemeiner Praxis, kein Buchverleger dafür. Er kann unter Umständen, wie hier einmal von dem Betroffenen mitgeteilt wurde, überhaupt keine Entscheidung für oder wider erzielen, da der Zensor, der sich vom Direktor eine genügende Frist zur Prüfung ausbittet, für sein Teil an keinen Termin gebunden ist. So ergibt sich also als schreiende Konsequenz der Zensureinrichtung für den Dramatiker die ungeheuerliche Möglichkeit, einzig in dem gesamten heutigen Erwerbsleben, daß ein Bürger lediglich durch Machtspruch erbarmungslos um jeden Ertrag seiner Arbeit, einer monate-, einer jahrelangen Tätigkeit gebracht werden kann, nicht weil die nötige Nachfrage nach der angebotenen Ware fehlt, nicht weil ein damit etwa begangener Verstoß gegen die Gesetze gerichtlich festgestellt, sondern nur weil ein solcher, als vom Zensor angenommen, zu vermuten ist. Der Dramatiker unter der Zensur ist damit heute

der letzte Paria der Gesellschaft! Der Theaterunternehmer, trotz seiner Gebundenheit, kann sein Recht persönlich suchen und verliert, auch wenn er es rite verwirkt hat, wenigstens keine im voraus geleistete Arbeit. Der Straßenhändler, dem der Gewerbeschein vorenthalten wird, ebenso. Der deutsche Bühnendichter kann es ohne fremde gnädige Hilfe nicht!

*

Mit dem Recht der Opportunisten konnten die Theaterleiter so lange die Zensur als harmlos tolerieren, als sie es auch für ihre Pflicht hielten, die Verbote gerichtlich — und meist aussichtsvoll — anzufechten. Sie fühlten sich so gegen nachträglichen Einspruch gesichert und benutzten vor allem Verbot samt Desaveu als eine billige und wirksame Reklame. Neben dieser Händler- oder Diplomatenübung hat aber das Bedürfnis nach reinlicher Ordnung der Uebelstände nie geschwiegen und muß, je mehr die kargen Rechtsmittel vernachlässigt werden, desto lauter seine Stimme erheben. Die Klagen in Parlament und Presse, weder sehr berufen noch sehr eifrig vertreten, sind über belustigende Materialsammlungen und fromme Wünsche hinaus niemals zu resoluten Besserungsvorschlägen fortgeschritten. Die einzige aus der Zensur selbst geborene Reform, der seit 1908 in München von ihr erwählte literarische Beirat, ist im günstigsten Falle ein Palliativ, das mehr der Zensur konservierend zugute kommt als fördernd dem Theater, einer ernsten Radikalkur aber fraglos entgegenwirkt. Die gewiß liberale Auswahl des münchner Beirats enthält Dramatiker und Theaterleute nur in der Minderheit; in jedem andern Fall würde man auf eine rein fachliche Interessenvertretung bestehen. Eine solche, wenn auch von den Fachorganisationen selbst präsentiert, ließe wie stets nur der ältern Generation das nicht immer ungetrübte Urteil gegen die jüngere, die am meisten von der Zensur bedroht ist. Sanktioniert aber der Beirat einmal das Verbot der Zensur, so gilt ein Appell an den Richter nur noch einer verfahrenen und verlorenen Sache. Entscheidende Kompetenz besitzt der Beirat überhaupt nicht; wenn die Zensur will, bleibt sie dort genau so souverän wie hier. Eine wirkliche, obzwar gleichfalls nicht durchgreifende Besserung wäre schon die regelmäßige vertragliche Verpflichtung der Direktoren, ein angenommenes Stück gegen Zensurverbot auf ihre Kosten durch sämtliche Instanzen zu verteidigen, eine Abmachung, die von den leidenden Organisationen zwar schon gebilligt und vereinbart, doch aus andern Gründen noch nicht in Kraft getreten ist. Wenn dann Verbot für Verbot ohne Ausnahme durch den Richter zur Strecke gebracht ist, wird die Zensur vielleicht von selbst ihre Zeit für gekommen erachten. Den heute schon Beharrlichen stehen immerhin noch Hintertüren offen, solange wenigstens, bis die Polizeifaust sie zuwirft und verrammelt. Man kann einen Verein gründen, der sich, je mehr er

wirkt und wächst, desto ängstlicher vor der neuesten Auslegung seines Begriffs zu hüten hat, wie gegenwärtig die Volksbühnen. Oder man geht, wie bisher mit den Leichen zur Verbrennung, über die Grenze, jenseits der keine Zensur blüht, und startet mit Hilfe von Wertheim und Extrazügen etwa Wedekind-Weih- und Festspiele; wenn diesem Mangel einiger Bundesstaaten an Dramenkontrolle nicht plötzlich ein Wink von Berlin aus abhilft. Der aber so geeinten Reichszensur, für deren Existenz außer den ewig Gestrigen und einigen pathologischen Eiferern sich heute niemand mehr ehrlich einsetzt, wäre dann nur ein rasches schmerzloses Ende zu wünschen. Möge das kommende Reichstheatergesetz ihr die trüben Augen zudrücken, die im Leben, ach, so viel Häßliches haben schauen müssen!

Rückkehr vom Lande / von Peter Altenberg

Nun ist es wieder Herbst geworden, und die Graben-Kioske füllen sich zur Abendzeit mit wohlgepflegten und gebräunten Damen.

Man hat so viel zu erzählen, und man schweigt!

Man ist wieder in diesem Gefängnis ‚Großstadt‘.

Man träumt von Licht und Luft und Wasser.

Man war ein Anderer, besser, menschlicher.

Nun geht man seinen Trab wie eh und je.

Man fühlt sich altern, schwerfällig werden, klammert sich an dieses unglückselige Wort: Verpflichtungen!

Die Wohnung will nicht in Ordnung kommen, und die Dienstboten kündigen.

„Die gnädige Frau war am Land viel netter zu uns — — —.“

Ja, das war sie.

Die Kellner in den Kiosken begrüßen alle Gäste wie Weltreisende, die vielfache Gefahren überstanden haben — — —.

Nun nehmen sie Soda-Himbeer im sichern Port!

Die Deklassierten, die nicht fort waren, mischen sich in die Menge der Zurückgekehrten, als ob nichts vorgefallen wäre — — —.

Ja, sie haben sogar die naive Frechheit, zu behaupten, Wien wäre am angenehmsten, wenn alles „auf den Ländern“ weile — — —.

Damen, mit den veredelten gebräunten Antlitzen, lasset euch nicht betrügen von dem Prunk der Großstadt! Erschauet in den Spiegeln eurer Gemächer einen Zug auf eurem Antlitz, den Licht und Luft und Wasser und Freiheit modelliert haben, und der nicht da war ehedem, und der verschwinden wird im Wintertrubel!

Komödie hier, Komödie dort vielleicht — — —.

Doch unter freiem Himmel ist das Theater schöner!

Das berliner Theaterjahr

An den Erfolgen sollt ihr es erkennen. Sie hießen: König Oedipus, Bummelstudenten, Faust zweiter Teil, Polnische Wirtschaft. Berlin hat also, wie immer, ausgiebig gelacht und geweint. Gelacht hat es über leidlich neue oder wenigstens geschickt erneuerte Produkte jenes ziemlich alten Genres, das den Wirbel der Ereignisse, den Witz des Augenblicks, die Buntheit der Dinge in grelle Plakate und leichte Rhythmen einfängt, das aus Palästen und Caféhäusern, vom Rennplatz und von der Straße, von der Universität und aus dem Lunapark tausendunddrei spaßhafte Einzelheiten zu dem Bilde eines Berlins zusammenträgt — nicht wie es ist, sondern wie seine zahlungsfähigen Schichten es gezeigt haben wollen. Die Veränderungen, die mit diesem Genre vorgehen, sind von den Veränderungen abhängig, die mit diesen Schichten vorgehen (aber auch umgekehrt), und eigentlich nur von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu bemerken. Woltersdorff, Wallner, Adolph Ernst, Richard Schultz und Meinhard-Bernauer: das ist eine Entwicklung von fünfzig Jahren, die für den Historiker dieser Stadt keine geringere Bedeutung hat als für den Historiker ihres Theaters.

Worüber Berliner weinen, und woran sie sich erbauen, das steht darum in viel loserm Zusammenhang mit ihrer Arbeit und ihrem Alltag, weil sie ja gerade vor alledem fliehen wollen, wenn sie sich auf das ernste Drama überhaupt einlassen. Kein Naturalist hätte es fertig gebracht, abertausende von Großstädtern acht Stunden im Theater festzuhalten, wie es der alte Goethe jetzt monatelang vermocht hat. Je nüchterner und exakter diese Epoche der Technik, des Handels und der Industrie wird, um so bedürftiger wird sie für ihre Kunst eines Glanzes und einer Größe, die ein Gegengewicht nicht nur zu dieser Nüchternheit und Exaktheit, sondern auch zu der rationalistischen, kargen, erdhaften Dramatik des vorangegangenen Jahrzehnts wäre. Das Wort ‚Volksfestspiele' enthält alles, was der Moment zu fordern scheint. Scheint. Die Spreeathener — so sieht es aus — wollen versuchen, ihrem Namen den scherzhaften Charakter zu nehmen. Sie werden ihre Dichter künftig nicht mehr darben lassen, sondern lebenslänglich im Prytaneion speisen, und sie werden die reine Flamme der Tragödie mit einer Andacht hüten, die sie bisher nur für alle Arten des Sports übrig gehabt haben.

Aber bis dahin — bis Angelegenheiten der Kunst deutschen Rundflügen den Rang streitig machen können — hat es wirklich noch gute Wege. Und man möchte wünschen, daß Reinhardt sich nicht durch

die Konstellation eines Winters verführen ließe, seine kostbaren Kräfte an einen Wettstreit zu wenden, in dem er schließlich unterliegen müßte. Solch eine Niederlage würde ihm nicht den Kopf kosten, aber während des Kampfes uns um künstlerische Erlebnisse bringen, die wir so wenig entbehren wollen wie das liebe Brot. Wir brauchen Reinhardt vorläufig gar nicht größer, als er ist. Ein Wuchs, neben dem auch die ragenden Theatermänner der Vergangenheit klein erscheinen, genügt uns bis auf weiteres. Er unterschätzt die Gefahren des sogenannten europäischen Erfolgs, weil dessen Lärm ihn naturgemäß betäubt. Am Ende weiß er im Augenblick nur, daß er persönlich nie zuvor so gefeiert worden ist wie in diesem Winter, und daß ihm und seinen Geldleuten die Bilanz nicht wenig Freude gemacht hat. Das dürfte ihm genügen, wenn er eine Kreuzung von Barnay und Bachur wäre. Er ist ja aber was mehr. Für ihn gibt es andre Kriterien. Ich überlege, welche von ungefähr zwanzig Aufführungen dieses Spieljahrs würdig wäre, in die nächste Auflage meines ‚Max Reinhardt' überzugehen, und finde eine einzige: den ‚Othello'. Beim besten Willen keine zweite. Das ist, nach den Ergebnissen früherer Jahre, ein allzu dürftiger Gewinn. Die Kammerspiele sind kaum mehr vorhanden, seit der Zirkus hinzugekommen ist. Während die Pauke geschlagen wird, vergißt man, die Flöte zu blasen, deren Klang so köstlich war. Da der ‚Oedipus' in ganz Deutschland gezeigt wird, verkommen die berliner Vorstellungen nach den Premieren noch ärger, als das leider von jeher geschah. In neun Monaten erblickt nur ein neuer Autor von Rang das Rampenlicht: Carl Sternheim. Ungenügende Vorbereitung schädigt aufs schwerste die Tragödie von ‚Wieland', mit der Vollmoeller hätte durchdringen müssen. Bei alledem waren Reinhardts Bühnen die einzigen, von denen nachträglich im einzelnen zu reden lohnt. Gewiß und selbstverständlich. Aber ihn überhaupt an den andern zu messen, ist eine Beleidigung. Er hat seinen eigenen Maßstab geschaffen; und viel eher, als wenn er rastlos ins Weite und Breite strebt, wird er sich diesem Maßstab gewachsen zeigen, wenn er uns und der nachkommenden Generation die Zeiten wiedergibt, da er noch selbst im Werden war.

Glosse vom Ruhm / von Max Krell

Der Lorbeer, den die Menge heute
Dem Sieger um die Schläfen legt,
Ist Besenreisig, das die Meute
Sich morgen um die Köpfe schlägt.

Richard Wagner / von Hanns Fuchs

Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als sei es durch den ungeheuern Umfang von Wagners Lebenswerk überaus erschwert, sich heute mit ihm auseinanderzusetzen. Da sind ja nicht allein die großen dramatischen Werke, zehn Bände gesammelte Schriften, ein Band aus dem Nachlaß, die eben erschienene Selbstbiographie, sondern es kommen noch — höchst überflüssigerweise veröffentlichte — ‚Gedichte‘ und eine sehr stattliche Anzahl von Briefsammlungen hinzu: kurz, eine Menge von Musik und Literatur, über die man leicht die Uebersicht verlieren kann.

Aber wenn man sich nun aufs Gewissen fragt, was denn außer den Opern und Musikdramen von dieser ganzen großen Arbeitsleistung wirklich lebendig ist, so gehts einem wie dem armen Papageno in der ‚Zauberflöte‘: man kommt kaum bis halb drei.

Die Wesendonk-Briefe waren eine Sensation: so wichtige Aufschlüsse sie über den ‚Tristan‘ und den ‚Parsifal‘ enthalten — sie sind doch mehr als Liebesbriefe gelesen und geliebt. Aber mir scheint, es ist auch von ihnen schon recht still geworden. Abaelard an Heloise, Petrarca an Laura, Goethe an Frau von Stein sind älter und werden noch recht lange leben.

Die Familienbriefe, die Briefe an Minna, ein Teil der Freundschaftsbriefe hatten menschlichen Wert. Schön. Man las sie einmal — und damit waren diese Bücher erledigt. Die Briefe an die Musiker, an Franz Liszt voran, an die Künstler sind natürlich für den Biographen und für den wichtig, der Wagners Wollen und Meinen kennen lernen will; sie geben wohl auch viel, was nicht nur den Musiker angeht —: aber die Briefe, die sich Schiller und Goethe durch ihre brave Botenfrau von Jena nach Weimar sandten, umfassen doch tausendmal größere Umkreise als selbst Wagners Briefe an Liszt, und sie sind immer würdig und bedeutend.

Die Festschrift ‚Beethoven‘ ist so unklar und unzugänglich geschrieben, daß sie so gut wie niemand kennt; und das ist kein großes Unglück. ‚Oper und Drama‘ und ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ enthalten, was bei einem solchen Geiste natürlich gar nicht anders sein kann, viele beachtenswerte Gedanken, viele Ansichten, über die sich reden läßt. Im ‚Kunstwerk der Zukunft‘ ist Frische und Feuer: da ist Wagner noch nicht ganz Hoherpriester geworden. Aber wirklich lebendig ist auch diese Schrift niemals gewesen.

Die ‚Mitteilung an meine Freunde‘, das Vorspiel zu der jetzt erschienenen Selbstbiographie, die Novellen aus der ersten pariser Zeit werden immer eines starken menschlichen Interesses sicher sein, wenn auch hier schon genug Anlaß wäre, sich über Wagners hohe Selbsteinschätzung zu wundern.

Die Streitschriften? Das ‚Judentum in der Musik' war seinerzeit auch eine Sensation. Heute hat diese Schrift höchstens noch historischen Wert. Es wird sich gewiß nicht nachweisen lassen, wie sich Meyerbeer nun eigentlich gegen Wagner gestellt hat. Wenn er ihn, der sich in ‚Rienzi' doch sicher als ernster Rivale erwiesen hatte, ein wenig gleichgültig oder gar perfide behandelt hat, so ist das ohne jede Zuhilfenahme von angeblichen Rasse-Eigenarten, ohne alle Religionsphilosophie gewiß ganz allein aus allgemein menschlichen Eigenschaften und besondern Eigentümlichkeiten des um seinen Ruhm besorgten Künstlers zu erklären . . .

Die orakelnden Aufsätze des Religionsstifters aus den letzten bayreuther Jahren? Davon wollen wir lieber nicht reden. Sie erinnern gar zu sehr an die dorfpredigerhafte Anmaßung Gustav Frenssens, der seine holsteinisch gefärbte Erzählung von des Heilands Leben so stolz „die Grundlage zu einer deutschen Wiedergeburt" nannte. Wäre es nicht Sache Deutschlands gewesen, diese Schrift später einmal, wenn sie sich bewährt hätte, so zu nennen? Heute ist sie schon so gut wie vergessen, und sie schläft im dickleibigen Bande des ‚Jörn Uhl' ebenso friedlich wie jene späten Aufsätze im Massengrabe von Wagners Schriften und in den Jahrgängen der unter Ausschluß der profanen Oeffentlichkeit erscheinenden ‚Bayreuther Blätter'. Sie sind natürlich für die Kenntnis von Wagners letzter, mystisch angehauchter Epoche belangvoll: aber für uns und die Welt bedeuten sie nichts.

Man kann also ruhig, will man sich selbst über seine Stellung zu Wagner klar werden, von all diesen theoretischen, novellistischen und predigerhaften Schriften, von all seinen Bekenntnissen und Briefen absehen und braucht sich nur mit dem zu beschäftigen, was er für das Theater geschrieben hat. Dort allein ist er lebendig. Und so soll denn hier fortan im wesentlichen nur noch von seinen Opern und Dramen die Rede sein.

* * *

Zuvor aber müssen wir, wie im Vorübergehen, einen Blick auf die seltsame und vielfach gewundene Lebenslinie des außerordentlichen Mannes werfen. Nicht etwa, weil darin, wie einige Wagnerianer wollen, besondere Schicksalstücke zu sehen ist, sondern deshalb, weil die Buntheit und Bewegtheit dieses Lebens manchmal in unmittelbarer Beziehung zu den Werken steht.

Der Jugend in Leipzig und Dresden folgte nach kurzer Tätigkeit an der Bühne einer bayrischen Mittelstadt der Aufenthalt in Magdeburg. Dann gings nach Riga. Als Wagner dort ankam, waren neben allerlei Ouvertüren, Symphonien und kleinern Werken die beiden Opern ‚Das Liebesverbot' und ‚Die Feen' schon geschrieben. Von Riga reist er mit Frau und Hund in fluchtartiger, abenteuerlicher

Fahrt zu Schiff nach London, um sich von dort nach Paris zu begeben. Schwere, sorgenvolle, aber doch schaffensreiche Zeit, die mit der Uebernahme des Kapellmeisterpostens am dresdner Hoftheater ein Ende hat. Es kommen ein paar leidlich ruhige Jahre, bis ihn seine höchst romantische Teilnahme an dem Revolutiönchen zur Flucht zwingt. Er findet in der Schweiz, in der Nähe der Frau Mathilde Wesendonk, ein Asyl und ein leidvolles Glück. Das Glück geht zu Ende, und Jahre des Wanderns, der Unruhe, der innern und äußern Not beginnen. Dann erscheint das Wunder: die Berufung nach München durch König Ludwig den Zweiten von Bayern. Auch das ist nur ein kurzer Traum: von den Münchnern vertrieben, geht der Ruhelose wieder in die Schweiz, nach Triebschen, und es ist dieser liebliche Ort, wo Cosima, Liszts Tochter, ihm bedeutungsvoll nahe tritt. Nun kommen Jahre des Reisens, der Unruhe, des Kampfes um Bayreuth; aber es sind doch auch Jahre voll Erfolg und Sieg. Dann wieder endlich in Bayreuth seßhaft. Ein schnelles Altern bei ewiger Arbeit folgt. Bis ihm der Tod in Venedigs Palazzo Vendramin die Augen schließt.

Zählt man zu dieser Unruhe des Lebens die Summe der getanen Arbeit, so ist es fast selbstverständlich, daß ein Mensch mit dieser Energie, mit diesem Willen, mit dieser Zähigkeit die tiefen Spuren und die großen Wirkungen einfach verursachen mußte, die sein Lebenswerk ausgeübt hat und heute noch ausübt. Aber zur Sache.

* * *

Gewissenhafte Aufzeichnungen von Eindrücken, die ich nach zahlreichen Wagner-Aufführungen in einem Zeitraum von etwa zehn Jahren gemacht habe, ermöglichen mir heute, nachzuprüfen, wie lange es gedauert hat, daß ich ohne Widerspruch und Widerstand mit Wagner Schritt gehalten habe. Ich habe zu meiner eigenen Ueberraschung gesehen, daß ich schon sehr bald Zweifel an der Unfehlbarkeit des Meisters und ernstliche Bedenken gegen seine künstlerischen Grundsätze gehabt habe.

Wichtiger als das Phantom des ‚Gesamtkunstwerks' ist da für uns das — angeblich von ihm entdeckte — Leitmotiv, das allerdings, zum Beispiel, schon von Weber im ‚Freischütz' verwandt ist. Es sei da nur an jene Stelle aus dem Wolfsschlucht-Akt erinnert, wo im Orchester, als Max einen Trunk aus seiner Jagdflasche nimmt, die Melodie des Trinkliedes vorüberschwirrt. Wagner hat allerdings die Idee des Leitmotivs bis zur letzten Möglichkeit und damit auch bis zur höchsten Langweiligkeit durchgeführt. Es ist schlechthin langweilig, wenn im ‚Ring' bei jeder Erwähnung des Schwertes, des Speeres, des Ringes, die Motive dieser Dinge auftauchen, wenn Wotan nicht ohne Begleitung des Wallhallmotivs erwähnt wird, wenn

in einer Szene, etwa bei der Todverkündigung in der ‚Walküre‘, dieses Motiv der Todverkündigung zu Tode gehetzt wird.

Damit soll nun beileibe nichts gegen die meisten dieser Motive an sich gesagt werden. Einzelne sind von höchster Schönheit und von größtem Wohlklang. Durchweg zeichnen sie sich durch Schmiegsamkeit und Wandlungsfähigkeit aus, und die Art, wie Wagner aus diesen winzigen melodischen Bruchstücken das Netz seines Orchesters zu verschlingen und zu verknüpfen weiß, ist immer bewunderungswürdig.

Wie wenig es aber mit der durch die Wagnerianer in Umlauf gebrachten Redensart auf sich hat, hier sei Wort und Ton zu einer unlöslichen Einheit geworden, und es sei unmöglich, sich einen Satz anders komponiert zu denken, kann man sich schon dann beweisen, wenn man sich einige Kenntnis dieses Stils, einige Fähigkeit, diese Musik auf dem Klavier zu spielen, erworben hat: man kann dann ganz leicht so singen und spielen, daß es, bei ausschließlicher Verwendung Wagnerscher Melodieteilchen, immer ganz wagnerisch und ganz echt klingt. Die Wagnerianer haben der italienischen Oper und der deutschen Spieloper den Vorwurf gemacht, man wisse schon drei Takte voraus, wie die Melodie weiterginge. Wer Wagner viel hört, weiß leicht, wie es weitergeht. Man mache aber einmal das Experiment, eine Melodie Verdis aus dem ‚Othello‘ oder der ‚Aïda‘ oder gar eine Melodie Mozarts nach den ersten Takten in ihrem Verlauf zu erraten und zu ergänzen, und man wird sehen, daß das Komponieren ohne die Hilfsmittel des Leitmotivs schwieriger — aber auch reicher an Möglichkeiten der Ausdruckswandlung ist.

Wie wenig fruchtbar die himmelhoch gerühmte Entdeckung des Leitmotivs für die Musik selbst gewesen ist, haben wir ja alle an Wagners Nachtretern gesehen. Es geht mit der leitmotivischen Musik so wie mit den marmorschönen Versen nach den Tagen Goethes —: solche Verse und solche Musik sind in Menge vorhanden, aber sie sind in ihrer Schönheit, in der Sauberkeit der Technik, in all ihrer Regelsicherheit von derselben tötenden Langweiligkeit. Wir sind dieser Art von Formschönheit müde geworden. Darum empfinden wir heute den bald an-, bald abschwellenden Strom der Verse eines Kleist als so viel ‚schöner‘ denn irgend eine glatte, noch so wortschöne Dichtung. Und ein Akt von Puccini ist mir lieber als alle Opern Humperdincks.

* * *

Von der ersten vollendeten Oper Wagners — ihr geht noch das Fragment einer in ihrem Vorwurf höchst schauerlichen dramatischen Arbeit ‚Die Hochzeit‘ voraus — vom ‚Liebesverbot‘ weiß ich nichts, als daß die strengsten Wagnerianer mit dem „leichten und bedenklichen“ Textbuch sehr unzufrieden sind: es ist für sie nur eine schwache

Entschuldigung, daß Wagner sich hier an ein Lustspiel Shakespeares gehalten, der in seiner Jugend auf ihn einen überaus nachhaltigen Eindruck gemacht hat. Nun, diese Herrschaften gleichen jenen andern, die dem Faustdichter niemals die ‚Mitschuldigen' noch die ‚Römischen Elegien' verzeihen. Im übrigen soll das Werk, nach eines Kenners Versicherung, „hinreißend schöne Stellen im italienischen Stil" aufweisen.

An den italienischen Stil glaube ich gern, denn die nächste Oper, die ‚Feen', ist voll davon. Aber trotz manchen bedeutsamen Einzelheiten: von hinreißender Schönheit ist nichts zu merken. Bekanntlich gehört das Aufführungsrecht für dieses Werk allein dem münchner Hoftheater, und es ist zu hoffen, daß wir nach den vorjährigen Aufführungen im Prinzregententheater auch nach 1913 damit verschont werden.

Erstaunlich ist selbstverständlich, daß der junge Musiker alle Künste der Szene schon so sicher spielen lassen konnte, daß er schon mit untrüglicher Sicherheit Bühnenwirkungen fand. Es ist auch mehr als eine Stelle in der Musik, die des Löwen Klaue verrät. Aber als Ganzes ist das Werk nicht lebensfähig. Am lehrreichsten ist es, wenn man es sich daraufhin ansieht, daß Wagner schon hier mit jenem im übelsten Sinne theatralischen Schaugepränge und mit jener Liebe zu Glanz und Prunk arbeitet, die sich bei allen spätern Werken zeigt, die auch in seinem Leben so bedeutsam ist.

Sicher ist jedenfalls, daß die ‚Feen' eine starke Talentprobe waren. Und daß es Wagner gelang, gleich nach diesem Werke in seinem ‚Rienzi' ein in seiner Art vollendetes Meisterwerk zu schaffen, das ist eine der größten Ueberraschungen, die uns dieser Künstler bietet. Daß Wagner später die Gattung ‚Große Oper', zu der sein ‚Rienzi' mit Leib und Seele gehört, aufs heftigste bekämpft, ja verdammt hat, ändert nichts an der Bedeutung dieser wunderbaren Tatsache.

Der ‚Rienzi' ist die große Oper, für die wir sonst Meyerbeer als Repräsentanten ansehen, von einem genialen Feuerkopf bis zu einem Gipfelpunkte geführt, über den es kein Hinaus gab. Hier sind alle Ingredienzien der alten Opernbücher: ‚Haß und Liebe', Mord, Verfluchung, Großmut, Intrige, Entführung und adliger Edelmut, demütiges Gebet und Schlachtgesang, Friedenschöre und Ballettmusik, eine Pantomime, große Aufzüge, eine Feuersbrunst, der Zusammenbruch des brennenden Kapitols, Revolution in zweifacher Auflage, Doppelzüngigkeit der Kirche —: was ist hier nicht noch alles an Opernereignissen zusammengetragen! Und es ist, das muß man sagen, einige Logik, Schwung und Schmiß in dem Buche, über dessen Verse man allerdings besser nicht redet.

Die Musik erfüllt die spätere Forderung Wagners aus den

‚Meistersingern‘: „Mich dünkt, soll passen Ton und Wort". Damit ist alles gesagt, und es verlohnt sich nicht, auf Einzelheiten einzugehen. Vieles klingt glänzend und prächtig — ja, bei der Lukrezia-Pantomime ertönt sogar eine Musik von einer gewissen Herbheit. Das stimmt gut zu diesem Vorgang aus dem alten sittenstrengen Rom, aber bei Wagner ist Musik solchen Klanges selten. Bei ihm, dem Künstler der Ekstase, war alles ‚Gefühl‘ und meistens ein sehr weichliches, wenn man will, krankhaft gesteigertes Gefühl. Musik dieses Schlages ist auch schon im ‚Rienzi‘ genug, und die Wagnerianer haben wirklich keinen Grund, diese Oper nicht als ihres Meisters würdig zu betrachten. Daß es auf der andern Seite allerdings auch Wagnerianer gibt, die selbst im ‚Rienzi‘ schon das ‚Drama‘ sehen, sei nur des Spaßes halber nebenbei erwähnt.

* * *

„Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet". So schrieb Franz Liszt über den ‚Fliegenden Holländer‘, jenes Werk Wagners, mit dem es anfängt, daß die Freunde und Anhänger des Künstlers über das Schaffen ihres Meisters entweder geheimnisvolle Orakelsprüche oder schmetternde Lobfanfaren von sich geben.

Man versichert uns immer wieder, daß der ‚Holländer‘ Wagners Absage an den Zeitgeschmack sei, daß hier die Anfänge einer neuen Kunst seien, die damals Zukunftsmusik genannt werden mußte, die nun bald, wenn nicht alle Zeichen trügen, Vergangenheitsmusik genannt werden wird.

Natürlich beginnt hier ein neues Klingen und Tönen; aber das ganze Werk tritt noch durchaus als Oper mit einer ganzen Anzahl von Szenen und Nummern auf. Ich kann nicht finden, daß darin für das Werk und für Wagner eine Herabsetzung liegt. Ich kann es besonders deshalb nicht finden, weil es Wagner gelungen ist, jede dieser Nummern musikalisch mit einer Kunst auszugestalten, deren Höhe er später nicht immer erreicht hat.

Der ‚Holländer‘ ist aus einem Guß, und über ganzen Teilen liegt ein Hauch von der Größe des Meeres. Und man spürt: dies ist wirklich erlebt. Man weiß, daß Wagner auf seiner abenteuerlichen, sturmgeschüttelten Seereise nach London mit der Sage vom fliegenden Holländer vertraut wurde. Ein Flüchtiger, der er war, konnte er sich ganz leicht selbst als solch ein Stück Holländer fühlen, und so glaube ich dem, daß in dem Monolog des Holländers mehr von Wagners eigenstem Leben und Erleben steckt als, mit Ausnahme des ‚Tristan‘ und des ‚Parsifal‘, in seinen spätern Werken. Auf dieser Reise hat er wohl einmal den Duft des Oelzeugs verspürt; er, der Nervenmensch, der sich immer nur zu gleich reizbaren Naturen hin-

gezogen fühlte, hat auf dieser Reise doch gewiß ein wenig von dem derben und primitiven Leben der Matrosen mitgelebt —: das alles hat dann im ‚Holländer‘ seinen Niederschlag gefunden. Und ob auch schon in dieser Oper um die hellsichtige Senta herum eine Fülle jener Wagnerschen Musik ist, die man, ganz nach dem Standpunkt, entweder hysterisch oder ekstatisch nennen wird, so ist auf der andern Seite doch soviel Frische und Jugend in diesem Werke, daß man es lieben muß.

Selbst dann, wenn man über die Erlösung des Helden durch das Weib den Kopf schüttelt. Im ‚Rienzi‘ hat das Weib, allerdings nur eine Schwester, den Helden begleitet, und dort war es wirklich der Held, der handelte. Das wird seit dem ‚Holländer‘ anders: jetzt werden die Heldinnen die wichtigsten Faktoren der Wagnerschen Dichtungen, und seine Männer sind alle ‚erlösungsbedürftig‘, lassen sich alle mit Wonne durch die Frauen ‚erlösen‘. Unfug; aber es ist Methode drin, und es ist nur konsequent, daß Brünnhilde schließlich bis zur Götter- und Welterlösung hinaufgeführt wird. Daß Wagner bei dieser unsinnigen Weiberverhimmelung — aber der Feminismus seiner Werke hat sicher zu ihrem Erfolg, und nicht nur in Amerika, ein gut Teil beigetragen — schließlich doch ein wenig bange geworden ist, beweist Kundry, die letzte Frau seiner schaffenden Kraft, die sich nun einmal vom Mann erlösen lassen muß. Und wenn man an die mystische Möglichkeit der Erlösung durch einen andern glauben kann, so ist bei dieser Rollenverteilung die Frau an den Platz gerückt, der ihr gebührt. Es ist nicht einmal dem alten Goethe zu verzeihen, daß er zur Erlösung Fausts noch die Himmelskönigin bemüht hat: Faust hatte sich als immer Strebender selbst erlöst, und Frauenzimmerhilfe war nicht mehr nötig. Ich glaube auch, daß Goethe, wenn er gewußt hätte, welche Verwirrung der Ausklang des Chorus mysticus anrichten würde, sich gehütet hätte, diesen vieldeutigen Vers so niederzuschreiben. Er war ein viel zu großer Kenner und Freund der Frauen, um ihnen im Ernst solche Fähigkeiten des ‚Erlösens‘ anzuhängen.

Bei Wagner muß man aber diesen Erlösungszauber geduldig hinnehmen. Und wenn wir am Schluß des ‚Holländers‘ den erlösten Mann und seine verklärte Senta als selige Geister zum Himmel fahren sehen — das wird auf dem Theater immer sehr niedlich durch zwei als Holländer und Senta aufgeputzte Kinder gemacht — so dürfen wir das um Gotteswillen nicht als Theatereffekt, als Konzession an den Geschmack der Menge betrachten: solcher Verbrechen war Wagner, so sagen seine Jünger, nicht fähig. Und sie spüren auch in dieser Szene, die uns Nicht-Eingeweihten als schlimme Geschmacklosigkeit und als nichts andres denn die ‚Apotheose‘ der alten Oper erscheint, tiefe und erlesene Offenbarungen.

(Fortsetzung folgt)

Die vier Toten der Fiametta / von Pordes-Milo

Allegro-Groteske

Personen:
Silvio, Schneider
Fiametta, seine Frau
Erste Maske
Zweite Maske
Dritte Maske
Andreas, Tagelöhner
Ort der Handlung: Hafen von Neapel
Zeit: Anfang des neunzehnten Jahrhunderts

(Schneiderwerkstatt. Silvio, kleiner, häßlicher, buckliger Mensch, sitzt auf dem Tisch und schneidert. Fiametta, hübsche, lebhafte Frau, strickt. Durch das Fenster schallt fröhliche Musik und lustiges Durcheinanderrufen einer großen Menschenmenge herein)

Fiametta (läßt ihr Strickzeug sinken): Hör nur die Musik und die vielen Menschen, die auf der Straße sein müssen! (Sieht sehnsüchtig zum Fenster hinaus) Ach! wer doch auch dabei sein könnte!

Silvio (giftig): Ja, freilich, das könnte dir passen!

Fiametta: Ach, Silvio, es ist doch Karneval! Die Allerärmsten haben ihr Teil an der allgemeinen Lust — sie dürfen doch wenigstens zusehen! Und ich muß hier in der dumpfen Stube sitzen, mein junges Leben nutzlos verfließen sehen — —

Silvio: Arbeite! Dann werden die Gedanken vergehen!

Fiametta (flehend): Silvio, laß mich doch ein Stündchen hinaus!

Silvio (heftig): Nein, auch nicht eine Minute!

Fiametta: Ich will ja nur ein wenig zusehen.

Silvio: Ja, ja, weiß schon! Und auch ein wenig kokettieren, nicht wahr? Mit hübschen, jungen Männern Blicke tauschen, galante Briefchen sich ins Händchen stecken lassen!

Fiametta: O, du! Mit deiner unsinnigen Eifersucht! Wann hab ich dir denn Gelegenheit gegeben — —?

Silvio: Weil ich dir nie Gelegenheit gegeben hab', mein Täubchen! Oh, ich kenne dich! Ich sehe es gut, wie du beim Kirchgang nach den andern Gesellen schielst, die nicht so schief und bucklig sind! Antonio, der wär' wohl gleich — —

Fiametta: Ich schwöre dir, Silvio — —

Silvio: Schon gut! Mehr noch als Weiberschwüren trau ich meiner Vorsicht. (Steigt vom Tisch herunter) Ich muß jetzt zum Nachbarn, ihm den Rock bringen. (Während er einen schwarzen Rad-

mantel umwirft und einen schwarzen Kalabreserhut aufsetzt): Rühr dich nicht vom Fleck! Ich bin gleich wieder da! Oder noch besser, ich sperre die Türe zu. (Oeffnet die Türe; in diesem Augenblick tritt eine Gestalt ein, die Silvio täuschend ähnlich ist, klein, bucklig, Radmantel und Kalabreser, vor dem Gesicht eine schwarze Maske)

Silvio (taumelt erschrocken zurück): Jesus Maria!

Die Maske (kopiert Silvio): Was siehst du mich so an, Fiametta?! Erkennst du deinen Silvio nicht? Deinen lieben Silvio, der dich auf Händen trägt und dich hätschelt, wie es einem so süßen Weibchen zukommt?

Silvio (zitternd): Ist dieser Doppelgänger ein Trugbild der Hölle oder — —

Die Maske: Und wer ist der? Er sieht mir ähnlich. Ein zweiter Silvio? Sag, Fiametta, ist er auch so lieb gegen dich, wie ich?

Silvio (stammelnd): Heilge Mutter Gottes! Verzeih mir meine Sünden! (Eine zweite ganz gleiche Gestalt tritt ein) Ihr Heiligen!

Die zweite Gestalt (Silvio kopierend): Heda, Fiametta, ich bins, dein Silvio!

Silvio: Heiliger Sebastian, schütz mich vor Spuk und bösen Geistern! (Eine dritte Gestalt, genau so wie die zwei vorigen, tritt ein)

Silvio (schreit entsetzt auf)

Die dritte Gestalt (im Tone Silvios): Lustig, lustig, Fiametta! Bist du doch die glückliche Ehefrau des schönen Silvio! Ah! So ein Turteltäubchenpaar wie wir zwei, gibts nicht wieder weit und breit. (Geht auf Fiametta zu, die zurückweicht) Umarme mich, mein holdes Herzchen! (Folgt ihr und will sie umarmen)

Fiametta (leise): Treibts nicht zu weit, Antonio!

Silvio (hat den Namen gehört, fährt auf): Ah, daß dich die Pestilenz! Also wieder einer von euern dummen Späßen! Und ich Narr, ich — hinaus mit Euch! (Die drei Gestalten lachen a tempo fröhlich auf)

Silvio: Gesindel! Tagediebe!

Die erste Gestalt (Silvio kopierend): Was? Willst du mich, den Silvio, aus meinem eigenen Hause treiben?

Silvio (tobend): Hinaus sag ich! (Schwingt eine große Schere) Seht Euch das an! Sie ist erst gestern scharf geschliffen worden.

Fiametta (flehend): Geht, oder es gibt ein Unglück.

Die erste Gestalt: Nun gut, dir zuliebe wollen wir gehen. Süße — —

Silvio (wendet sich ihm drohend zu)

Die zweite Gestalt: Schöne — —

Die dritte Gestalt: Reizende — —

Silvio (wie oben)

Die drei Gestalten (zusammen): O schönste Fiametta, du meines Herzens — —

Silvio (dringt auf sie ein): Jetzt aber — — (Die drei Gestalten laufen lachend durch die Türe davon)

Silvio: Den Spaß sollst du mir teuer büßen!

Fiametta: Aber, Silvio, was kann denn ich dafür?

Silvio: Ei sieh da! Spiel nur die Unschuldige! Daß du mit ihnen unter einer Decke steckst, das zeigt, daß du sie gleich erkannt hast.

Fiametta: Mein Gott, das war doch nicht so schwer!

Silvio: Schon gut! Wir reden noch darüber! (Geht ab und sperrt die Tür hinter sich zu. . . . Musik und Lärmen)

Fiametta: Ihr Heiligen, was hab ich nur verschuldet, daß ich an einen solchen Mann gekettet bin!

Die erste Gestalt (im Fenster): Pst, pst, Fiametta!

Fiametta (erschrocken): Mein Gott, was wollt Ihr denn?

Die erste Gestalt (steigt in die Stube, während die zweite und die dritte Gestalt folgen): Er ist doch fortgegangen. Wir haben an der Ecke gelauert. Der Nachbar hat ihn zum Wein eingeladen. Da kommt er nicht so bald wieder. Mach doch ein fröhliches Gesicht, schöne Fiametta, sollst auch mal wissen, was Leben ist! (Zieht eine Flasche Wein und Becher hervor, füllt die Becher mit Wein und verteilt sie) Stoßt an! Der Karneval soll leben!

Alle: Der Karneval soll leben! (Trinken)

Die erste Gestalt: Leben und Liebe!

Alle: Leben und Liebe! (Trinken)

Die erste Gestalt: Ei, seht doch, wie die blassen Wangen des süßen Weibchens sich röten! Schmeckt dir der Wein?

Fiametta: Herrlich! Ich will tanzen!

Die drei Gestalten: Bravo! bravissimo! (Eine der drei Gestalten beginnt leise eine Tarantella zu singen, die andern zwei klatschen dazu gedämpft in die Hände, Fiametta tanzt. Nach kurzer Zeit hält sie dann inne und sinkt der ersten Gestalt um den Hals)

Erste Gestalt: Nicht wahr, das ist was andres als der saure Krätzer, den dir dein Herr Gemahl vorsetzt!

Die zweite Gestalt: 's war doch ein feiner Spaß! Wie er dastand und alle Heiligen anrief!

Fiametta (erhebt sich lachend): Er hat Euch für leibhaftige Gespenster angesehen!

Die dritte Gestalt: Wüßtest du, wieviel schöner du aussiehst, wenn du lachst!

Fiametta: Mag sein! (Seufzend) Aber wie soll ich sonst lachen?! (Trinkt und lacht) Ich bin Euch wirklich dankbar. So wohl wie heute — (Lauscht plötzlich erschrocken) Mein Gott, das ist sein Schritt!

Die erste Gestalt: Nicht möglich!

Fiametta: Doch, doch! Er ists! Rasch, weg mit Euch! (Sieht zum Fenster hinaus) Jesus! Da steht der Nachbar! Und Silvio — er tötet mich! (Eilt zu einer großen Truhe, schlägt den Deckel auf) Da ist Platz! Rasch da hinein!

Die erste Gestalt (lachend): Ein hübsches Ruheplätzchen! (Steigt in die Truhe)

Die zweite Gestalt (folgt)

Die erste Gestalt (lachend): O weh! Gib acht, zerquetsch mich nicht!

Die dritte Gestalt (lachend): Aufgepaßt! Nun komme ich! (Steigt ein. Während der Schlüssel in der Türe knirscht, macht Fiametta die Truhe zu und legt ein Stück Holz zwischen den Deckel, damit die Drei Luft haben)

Silvio (tritt ein): So! Da wär' ich wieder! (Lauernd) Was machst du denn für ein verängstigtes Gesicht?

Fiametta: Ich — verängstigt? Nicht daß ich wüßte! (Hastig) Nun, was hat der Nachbar zum Rock gesagt?

Silvio: Er war natürlich sehr zufrieden. Hat gut bezahlt und Wein spendiert. Ich bin so fröhlich — (Ganz nahe bei Fiametta) Doch wie ist mir? Mir scheint, du hast auch Wein getrunken?

Fiametta (tödlich erschrocken): Ich — Wein? Aber Silvio, was fällt dir ein?

Silvio (immer argwöhnischer, was er aber unter einer forcierten Lustigkeit zu verbergen sucht, späht unaufhörlich umher): Haha, es mag ja sein. Es ist mein eigener Atem, den ich rieche. (Er bemerkt das Holz zwischen dem Deckel und der Wand der Truhe. Ein furchtbares Lächeln, das in seinem Gesicht aufblitzt, zeigt, daß er plötzlich alles begreift. Gleich darauf lacht er wieder fröhlich) Weiß der Kuckuck! Ist es der Wein oder der Karneval?! Ich bin heute so lustig! Komm her, mein Täubchen! Wir haben uns so lange nicht geküßt. (Zieht Fiametta zur Truhe. Da diese sich leise sträubt) Wie? Willst du nicht?

Fiametta: Doch, doch, mein lieber Silvio, recht gern! Doch warum hier? Dort steht ein recht bequemer Stuhl.

Silvio: Nein, nein. Wir sind mal hier und bleiben hier. (Setzt sich auf die Truhe) Verflucht! Was ist das? Mir scheint, der Deckel schließt nicht ganz. (Steht auf und besieht die Truhe) Ach so, darum! (Nimmt das Holz weg und schlägt die Truhe zu)

Fiametta (leise): Jesus Maria!

Silvio: Ei, Kind, bist du erschrocken von dem lauten Knall? Ei, 's ist ja Karneval! Da ist ein bißchen Lärm erlaubt. (Setzt sich auf die Truhe) Komm her, mein Schatz! Umarme mich!

Fiametta (kann ihre Herzensangst nicht unterdrücken): So-

viel du willst. Hier aber ists zu unbequem. Komm doch dorthin! (Auf den Fauteuil deutend)

Silvio: Nein, nein, ich hab' es mir mal in den Kopf gesetzt. Komm her! (Zieht sie auf seine Knie) Du bist sehr blaß, mein Schatz. Doch nein, jetzt wirst du wieder rot. Jetzt wieder blaß. Ein artiges Farbenspiel! Jedoch, ob bleich, ob rot, du bleibst doch immer reizend! Was ist das? Mir scheint, der Deckel unter mir bewegt sich? Oder sollte ich zu viel Wein getrunken haben? — Ja, ja, so wird es sein.

Fiametta: Komm, Silvio, wenn du mich nur ein wenig liebst — —

Silvio: Ein wenig? Aber sehr, sehr, sehr — das weißt du ja.

Fiametta (angstvoll hervorstoßend): Dann, bitte, laß mich heute! Nur heute, bitte, bitte! Wir wollen wieder arbeiten. Ja? Komm! (Will von seinen Knieen und ihn wegziehen)

Silvio (hält sie fest): Aber nein, ich hab jetzt keine Lust zum Arbeiten. Hör nur die Musik! Ah, mein Leiblied! (Gröhlt) Lalalala ...

Fiametta (während Silvio immer weiter gröhlt): Silvio! Silvio! (Die Musik schweigt. Silvio hört auf zu gröhlen)

Silvio: Wie, die schöne Musik schon zu Ende? Nun ja, es muß alles in der Welt mal ein Ende nehmen.

Fiametta: Silvio, ich bitte dich — —

Silvio: Gut, wenn du nicht willst. (Stößt sie rauh von seinen Knieen und steht selbst auf) Ach richtig, ich soll ja dem Nachbar noch einen Knopf an den Rock nähen. Um den Knopf zu holen, kam ich eigentlich zurück. (Kramt) So, so, da ist ja einer. Nun gehe ich wieder. Addio, Fiametta!

Fiametta (tonlos): Addio!

Silvio: Ich glaub', die Tür kann ich jetzt ruhig offen lassen. (Höhnisch lachend ab)

Fiametta (stürzt zur Truhe, hebt den Deckel auf): Antonio! Silvester! Großer Gott! Erstickt! Entsetzlich! Tot alle drei! Und wenn Silvio sie findet, wenn — (sieht sich wie Hilfe suchend um, tritt ans Fenster) ah! Den schickt mir Gott! Heda! Ihr dort! (Winkt, in das Zimmer zu kommen, stürzt zur Truhe und richtet eine Leiche mit großer Anstrengung halb auf)

Andreas (ein einäugiger, zerlumpter Bettler, mit einem Sack über dem Rücken): Was soll es, schöne Frau? Habt Ihr Abfall und Lumpen?

Fiametta: Hört! Wollt Ihr euch dies goldene Kreuz (nimmt es vom Halse) verdienen?

Andreas (gierig): O ja. Was soll ich tun?

Fiametta (auf den Toten deutend): Da seht! Ein armer Mann bat mich um ein Obdach; er schlief in dieser Truhe. Und jetzt

find' ich ihn plötzlich tot. Ich fürchte, wenn mein Mann nach Hause kommt —

Andreas (lachend): Glaubt er, der da ist Euer Schatz, haha —

Fiametta: Ja, ja, das fürchte ich. Also seid so gut, nehmt ihn in Euren Sack — da drüben ist ein Brunnen. Es ist schon dunkel. Niemand sieht Euch.

Andreas (zögernd): Soll ich denn wirklich —?

Fiametta: Tut Ihrs, gehört Euch dieses goldene Kreuz.

Andreas: Ein schönes Kreuz! Nun gut, ich tu es! Faßt an! (Sie laden den Toten in den Sack, den Andreas wegschleppt)

Fiametta (richtet den zweiten Toten auf)

Andreas (kommt zurück): So! der wär' besorgt! Her mit dem Kreuz!

Fiametta: Ihr wollt mich wohl verhöhnen? Was habt Ihr denn im Sack da vorhin fortgetragen? Da seht! (Deutet auf den Toten)

Andreas (verblüfft): Gottes Donner! Da sitzt er wirklich noch! Ja, wie ist das möglich? Ich bin doch nicht betrunken und —

Fiametta: Faselt nicht! Rasch! Schafft ihn fort!

Andreas: Gut! Vorwärts! (Sie packen den Toten in den Sack, den Andreas fortträgt)

Fiametta (richtet den dritten Toten auf)

Andreas (kommt zurück): Jetzt ist er aber endlich im Brunnen.

Fiametta: Mir scheint wahrhaftig, du machst dich lustig über mich. Noch immer ist er da. Sieh doch nur hin —!

Andreas (mit offenem Munde hinstarrend)): Heilige Mutter Gottes! (Bekreuzigt sich) Das geht hier nicht mit rechten Dingen zu! Entweder seid Ihr eine Hexe, oder — — —?

Fiametta: Oder du hast einen tüchtigen Rausch!

Andreas: Ein bischen hab ich schon getrunken, aber soviel — —

Fiametta (flehend): Verdien' dir jetzt endlich wirklich das Kreuz!

Andreas: Ich fürcht' mich, ihn — —

Fiametta: Unsinn! Faß an! (Sie laden den Toten in den Sack, den Andreas forträgt)

Fiametta (schließt, schwer aufatmend, die Truhe)

Silvio (tritt ins Zimmer): So, der Knopf wär' angenäht, und jetzt will ich es mir — — (nähert sich der Truhe)

Andreas (tritt ein, sieht fassungslos Silvio an): Schon wieder auf? Verdammter Teufelsspuk! Du äffst mich nicht mehr! (Streckt Silvio mit einem gewaltigen Schlage tot zu Boden)

Fiametta (jauchzend): Hier, hier, mein Kreuz! Nun hast du dir den Lohn **verdient!**

Vorhang

Der Zug zum Varietee / von Oscar Maurus Fontana

Dies ist das Neueste, daß uns das Varietee die Schauspieler auffrißt. Und es gibt bereits Wahrsager und alte Jammergreise, die uns vorstöhnen: daß die Schauspieler so eifrig ins Varietee zögen, sei nur ein Zeichen unsrer allgemeinen Kultur. Die Herren, die den Untergang der bestehenden Welt prophezeien, blos weil sie um fünfundzwanzig Jahre älter geworden sind und nicht den Mut finden, zu verbrennen, was sie angebetet haben — diese Herren haben ebensoviel Pathos wie Unrecht auf ihrer Seite. Sie sind die Hüter der Tradition, einer Summe, die zwei gleiche Addenden hat, Pathos und Unrecht (was wir in Wien ganz besonders schmerzlich wissen). Wer diesen Unglückskrächzern glauben wollte, hätte keine Viertelminute mehr zu leben: er müßte ersticken an der schlechten Kulturluft. Aber er lebt, sie leben, und die Zeit wird immer wieder von ihren eigenen Kindern aufgegessen, wenn die Alten das auch niemals verstehen wollen.

Nein, das ist es nicht. Und auch, daß das Varietee dem Histrionentum einzelner Schauspieler entgegenkommt, sie aller Fessel und Zügel entbindet und sie zu unumschränkten Herren macht, auch das hat es aller Zeit gegeben. Die Sehnsucht der Schauspieler nach der Selbstherrschaft ist nicht von heute. Welcher Mime sie anstrebte, der stellte eben eine mäßige Truppe zusammen und gastierte mit ihr, oder er gastierte auch allein in ein paar Bombenrollen. Das Neue ist eben das Varietee. Es hat, wenn ich mich nicht irre, damit begonnen, daß Sarah Bernhardt eines Tages einen Akt Hamlet in einem Varietee zu spielen hatte. Ich sage mit Bedacht und Absicht: zu spielen hatte. Dann kam Schildkraut, Edith Walker sang in einer londoner Musikhalle, und jetzt macht Harry Walden seine Varieteetournee. Man merkt, wir stehen erst am Anfang; es sind noch schüchterne Versuche, nicht ausgereifte Unternehmungen. Und da sagt man: ja, das ist der Amerikanismus! Schauspieler werfen ihre Kunst weg, blos weil sie mehr bezahlt bekommen. Sie können aus dem ordentlichen Theater nicht mehr genügend hohe Gagen erpressen: da wenden sie sich ans Varietee. Ich will nicht untersuchen, in wie weit die Recht haben, die diesen Varieteeschauspielern von Rang mangelnden Idealismus und gieriges Jobbertum vorwerfen; ich für meine Person glaube, daß es kinderleicht ist, am Schreibtisch in Begeisterung und Opfermut zu machen, und daß gerade das Leben diese Schreibtischhelden als höchst schwachgemute Hjalmar Ekdals aufdeckt, und daß man jeweils die Beweggründe kennen müßte, ehe man so leichthin aburteilt. Und schließlich, wenn Schildkraut und Walden im Varietee spielen, so ist das ihre

ganz und gar persönliche Privatsache. Uns kümmert ja nur, ob sie gut spielen, ob sie uns was zu geben haben, sei es nun im Theater, sei es im Varietee.

Es ist ja sicher auch ganz falsch, zu sagen: die Schauspieler machen die Gagen. Die Gagen werden immer nur von den Unternehmern gemacht. In einer unternehmungsreichen Zeit steigen die Gagen, weil ein Unternehmer den andern überbieten, ihn entblößen und sich schmücken will. Man braucht ja nur die berliner Gagen von heute und von vorgestern zu vergleichen, und man hat den Unterschied zweier Zeiten gewissermaßen in einem wirtschaftlichen Ausschnitt. Und wenn nun das Varietee den Schauspielern mehr bietet als irgend ein Theater, dann — dies ist der einzig richtige Schluß — dann muß eben das Varietee die Schauspieler brauchen, notwendig brauchen, weil es ja nicht Geld ausgibt, um keins dafür zu erhalten. Es braucht eben den Schauspieler als Kassenmagnet und kann seiner äußern Verhältnisse wegen mehr zahlen als jedes Theater.

Aber warum braucht es die Schauspieler? Ist das Varietee eigentlich nicht etwas ganz andres, sollte es nicht der gerade Gegensatz zum Theater sein? Als solches ist das Varietee gedacht, und so ist es auch geblieben, solange es bleiben konnte. Jetzt aber ist es in einer Krise, die nicht gerade von heute ist: ihm fehlen die Sensationen, die Bluffs, die Ueberraschungen; sein Repertoire ist abgespielt, abgeleiert — es zieht nicht mehr. Immer die Jongleurs, immer die Akrobaten, immer die Todesradfahrer, immer die Knockabouts, immer Trapez, immer der gezähmte Löwe, immer die kühnen Springer — das wird auf die Dauer fad, zumal die Herrschaften schon alle Hautfarben gewechselt haben und Japaner oder Chinesen nichts Neues mehr sind. Und auch die verschiedenen Arten der Tierquälereien, wie das boxende Kängeruh, das tanzende Pferd, das musikalische Schwein: auch die kitzeln nicht mehr das schmausende und schmauchende Volk da unten. Im vorigen Jahr gab es so etwas wie eine Auffrischung, wie eine Erneuerung: der Zauberer, der Tausendkünstler, der Escamoteur kam wieder, und er paßte wundervoll in diese aufgewühlte Zeit, die auf ihr Wunderbares wartet. Und auch die Gaby Deslys war etwas Neues unter all den überall und jederzeit gesehenen Schönheiten, Nackttänzerinnen und Liedersängerinnen. Der blödsinnige Unfug mit der lebenden Plastik hat Gottseidank nie besonders gefallen.

In jedem Fall: das Varietee ist erschöpft, es wiederholt sich erschreckend oft, und es herrscht gegenwärtig in seinen Räumen eine Erfindungsarmut, die nur mit der des Kinematographentheaters verglichen werden kann. Es ist ja schon lange her, daß das Varietee sein erstes Loch bekam: das war damals, als immer mehr Operetten und Singspiele in das Abendrepertoire hineinspazierten. Und nun hat es sein zweites Loch: die eigene Produktion genügt nicht mehr, der Im-

port beginnt. Es haben ja schon die Tänzerinnen Wiesenthal verdammt wenig mit dem Varietee zu tun gehabt, und es ist ja ergötzlich, daß es in Wien deshalb mit dem Varieteedirektor zu einem Krach kam, der notdürftig beigelegt wurde. Aber noch weniger mit der Bestimmung des Varietees haben die Schauspieler zu tun, und dennoch: wer ein tüchtiger Impresario ist, ergattert sich eine schauspielerische Größe, bereist mit ihm die Welt und — scheffelt. Und darauf kommt es ja dem Impresario in erster Linie an. Die Bestimmungen des Varietees und des Theaters sind ihm herzlich gleichgültig. Er ist kein Aesthet, sondern er kennt die Kniffe und Schliche. Weil es jetzt mit der Königin der Luft nicht mehr geht, bringt er Schauspielkunst in Varieteeportionen, hübsch klein und hübsch warm und hübsch garniert, daß der Herr Rentier, der am ersten Orchestertisch samt Gemahlin und Tochter sitzt, nicht vor Schreck die Bratenschüssel fallen läßt. Wie ein weicher, linder Käse muß Varieteeschauspielkunst sein: man muß dabei verdauen können.

Die aber über den Zug zum Varietee jammern, mögen sich lieber darüber freuen. Denn es ist ein Ruf des Varietees, gerufen von einem Absterbenden und Todkranken. Und indem Schauspieler die Varieteebretter bevölkern, geben sie dem Varietee den Todesstoß, schaffen etwas Neues, das vielleicht einmal einem Rauchtheater ähnlich sehen wird. Sie mögen triumphieren, die Herren Idealisten: sie haben wieder ihr Theater. Doch ich muß leider bekennen, daß ich das Rauchtheater hasse, wie ich das Varietee manchmal liebe. Darum hoffe ich, daß die Königin der Luft wiederkehrt, oder daß irgend ein neuer Stern, eine neue Sensation erscheint, die uns abspannt und unsre Nerven kühlt und stählt. Meine Herren Artisten, erfinden Sie mal was Neues, und meine Herren Impresarios, finden Sie mal was Neues. Schauspieler wegengagieren ist freilich leichter.

Die Räuber auf dem Deutschen Theater / von Wilhelm Schmidtbonn

Bartkerle stehen auf der Bühne —
stehen nicht,
springen,
wachsen in den Himmel,
fangen — jetzt, wahrhaftig! — zu fliegen an,
gegeneinander geworfen,
auseinander gerissen,
so schnell,
daß die Augen nicht schnell genug sind,

sich mit allem zu drehen.
Ein Rotkopf steht
mit hölzernen Armen,
in sich hineinträumend —
im selben Augenblick
zieht er, rechts, einen Freund
an seine magere Brust
und sitzt —
wieder im selben Augenblick, ein Wunder —
schon hinten an der Erde,
schwarz in den schwarzen Himmel,
auf einen fernen Hund hinhorchend
oder auf die große Weltstille selber.

Sie bringen den Befreiten:
Roller, den Freund,
zur Mutter aller zurück,
zum lebendigen, mitlebenden,
hochstehend verbergenden Wald.
Fünfzig Männer, hundert oder tausend.
Er, das Hemd auf der Brust zerrissen,
das Gesicht weißer als das Hemd,
der erste.
Und doch erreichen ihn die Hände der letzten
so gut wie die Hände derer, die bei ihm sind.
Alles nur ein Leib.
Ein Klumpen.
Ein Tier.
Dem Arme, Beine und Köpfe auswachsen
immer da,
wo sie gerade nötig sind.
Ein gewaltiges Maul tut sich auf,
hier jetzt, jetzt hinten,
verschluckt den umschrieenen Mann,
so oft er sich hochschraubt.

Ich sitze.
Sitze ich noch?
Ich bin aus mir selber herausgefallen.
Meine Kleider mögen da sitzen,
der sauber gebügelte schwarze Rock,
auch der Leib darin.
Aber ich selbst,
das, was, mir selber fremd,
irgendwo in meinem Leib atmet,

geht aus dem Leib hinaus,
geht von ihm weg,
scheut erst und zagsam,
dann von dem gewaltig saugenden Luftzug
in den Trichter des Bretterbodens gezogen.
Dieser Mensch in mir,
mit Armen und Beinen wie mein äußerer Mensch,
klettert über Stühle,
zieht sich mit langen Armen zu den Brettern hinauf,
wirft sich, wird geworfen,
in den Männerhaufen hinein,
in die herrlichen Kerle hinein,
die Haarkerle, die Bluthunde.

Alles ein Schritt,
ein Griff,
ein Schrei.
Und ich: schreite mit,
greife mit,
schreie mit.
Ich kniee mit auf der Erde,
reibe, im Wahnsinn fast,
eine der kaum entfesselten Fäuste warm,
weine, schreie, springe auf,
werfe die Arme zum Himmel,
werfe die Arme um alle,
im jauchzenden Wahnsinn,
sehe in alle Augen,
schreie, schreie,
befreit von der Qual
und der Sehnsucht langer Jahre:
Freunde, Freunde!
Habe ich endlich Freunde gefunden?

Der Vorhang wird zugezogen,
Licht
macht die Gesichter umher alle hell.
Da sitzt ein Alter,
weißbärtig, im Frack, mit Orden.
Es singt in ihm:
In den Wald morgen!
Kameraden suchen,
auf Ast und Moos schlafen,
sehn, wie die Sonne an den Stämmen aufgeht,
stehlen, brennen,

Mut zeigen, Kraft zeigen,
irgendeinen reichen, fetten Hund,
einen müßiggängerischen Hund erschlagen.
Ein Mädchen daneben
mit geweitet aus dem Kopf wandernden Augen:
In den Wald!
Dieser Räuber einen
lieben!

Ein Mütterchen endlich,
das weiße Haar
noch zierlich gezopft um den Scheitel gedreht:
In den Wald!
Noch heute, sofort!
Das sind meine Kinder,
ich will für sie kochen,
für sie waschen,
will ihnen die Wunden
mit kühler Leinwand verbinden.

Und hinter dem Vorhang:
braun gemalte Rinde,
papierene Blätter,
der Grasteppich wird zusammengerollt,
ein Haus aus gesteifter Leinwand wird hochgebaut.
Nur die Bartkerle
gehn
und sprechen erregt mit sich,
und der Schweiß,
der Schweiß der Seele,
trieft ihnen unter den Bärten herab.
Freunde! Brüder!
Freunde und Brüder auch jetzt mir noch,
doppelt mir jetzt!
Unsre Herzen klopfen denselben Schlag.
Wir spielen den Menschen
ein Spiel vor,
und uns ist heilig dabei.
Heilig warum?
Wir vermögen es nicht zu deuten.
Aber wir haben den Befehl in uns
und gehorchen.

Aus ‚Rhapsodien', die unter dem Titel ‚Lobgesang des Lebens' bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erscheinen.

Rundschau

Paul Biensfeldt

Paul Biensfeldt ist ein Komiker des Rhythmus. Er charakterisiert nicht die Gestalt, indem er ihren seelisch-menschlichen Seiten mimisch-sprachlichen Ausdruck gibt, sondern er charakterisiert nur diesen Ausdruck selbst, indem er ihn rhythmisch variiert. Biensfeldt charakterisiert das Charakterisierungsmittel. Er gestaltet das Gestaltende. Er löst die Sprache vom Menschen, verarbeitet sie und sucht mit der so in aller Freiheit geformten wieder die Suggestion eines Menschen zu erwecken. Er skandiert, zerreißt, bindet diese Sprache. Er ballt Worte zusammen, splittert sie auseinander. Er schnellt sie in kurzen, gestoßenen Rhythmen in die Höhe, er wirft sie in lässigen, sich verschleifenden Gliederungen zur Erde. Er jagt, schäumt, hetzt. Er schleppt, dehnt, zieht.

Die Rücksichtslosigkeit dieser rhythmischen Brechungen und Auflösungen wird nur durch eine ähnliche Gewaltsamkeit der Lautbehandlung ermöglicht. Weil den Vokalen die Schleuderkraft fehlt, diesen stürmischen Takt- und Tempowechsel mit ruckartiger Energie herauszustoßen, zerquetscht und zerreibt Biensfeldt sie zwischen den Konsonanten. Diese allein bleiben hörbar. Er spritzt und zischt sie zwischen Zähnen und Lippen hervor, er preßt sie gegen den Gaumen, er schnürt sie in der Kehle ein.

Dieses schleudernde und würgende Explodieren der Worte erweckt die Vorstellung eines ständig in Empörung befindlichen Menschen. In jeder Rolle gibt Biensfeldt einen Beleidigten, der sich wehrt. Mag er einen jagenden, eiligen Reporter, mag er einen eitlen Poseur spielen: immer scheint er sich gegen einen eingebildeten Feind zu verteidigen. Biensfeldt wirkt als ein Komiker des Verfolgungswahns. Wenn er wütend seine Konsonanten faucht, wie ein gehetztes Tier über die Bühne wirbelt und um sich schlägt, erhalten wir in der Verzerrung das Bild eines von unsichtbaren Geistern gequälten Menschen. Eines Menschen, der selbst ehrlich von diesen Wahngebilden besessen ist, uns aber als ein Narr erscheint, weil die Aeußerungen seines Schmerzes diesen Schmerz selbst karikieren. Und doch ist aus allen Gestalten Biensfeldts, selbst aus den possenhaft ausgelassensten, ein melancholischer Grundton herauszuhören, der irgendwo aus der Menschlichkeit dieses Künstlers zu dringen scheint und seine sonst zügellose Komik dämpft. Dieser schwermütige Unterton würde Biensfeldt zu einem Tragikomiker machen, wenn er nicht nur sein privatmenschliches, sondern auch sein künstlerisches Eigentum wäre. Denn wäre Biensfeldts Künstlertum stark genug, diese Melancholie schauspielerisch zu gestalten, so müßte sie gerade rein tragischen Stellen Tiefe und Schwere geben. Hier aber wird Biensfeldt matt und farblos. Er kommt — man braucht nur an die letzten Szenen

seines Dichters in ‚Simson und ‚Delila' zu denken — über eine sich von selbst ergebende schwermütige Eintönigkeit nicht hinaus. Biensfeldt gestaltet eben nur das Tempo und den Rhythmus des Ausdrucks, nicht das Seelische. Dieses kommt durch unverarbeitet Menschliches in seine Schöpfungen hinein und verwischt sich da, wo es allein durch Gestaltung Leben gewinnen könnte. Darum wirkt Biensfeldt als Tragikomiker nur in seinen komischen Partien, am ausgesprochensten als Rodrigo im ‚Othello'. Aber nicht mehr dann, wenn ein närrischer Kauz in wirkliche Tragik verstrickt wird.

Seine größten Erfolge hat Biensfeldt den rhythmischen Verrenkungen seiner Perioden, den zischenden Explosionen seiner Konsonanten, dem wütenden Wechsel seiner bizarren Launen zu danken. Diese Zügellosigkeit seiner Komik aber ist ihm Bedürfnis. Mag er seine Leistungen noch so grotesk überzeichnen, nie bekommen sie dadurch etwas Forciertes. Sprühende Komödiantenfreude lebt sich in ihnen aus und hebt sie ebenso, wie ihr größter Gegensatz: müde Melancholie. Darum haben wir den Eindruck, daß die eigenwilligen Rhythmen, die selbstherrlich die Gestalt über ihre Grenzen treiben, sie auch wieder zusammenhalten und fest umreißen. Sie sind das sprengende und umschließende Element zugleich. Biensfeldt ist ein rhythmisch gebändigter Explosionskomiker.

Herbert Jhering

Zwischen Walden und Wauer

Hätte nicht der Fall Pordes-Milo schon aufgedeckt, welche rein psychopathischen Neigungen Herr Wauer befriedigen muß, wenn er den Sommerdirektor spielt und die Wahl eines Stückes trifft, so würde man sich vielleicht angeregt fühlen, den Motiven zu der Aufführung der ‚Vier Toten der Fiametta' nachzuspüren. Man würde dann etwa vermuten, daß es sich um den Versuch handelt, Sumuruns Kunstprinzipien für die Geistesärmsten ins Handgreifliche zu übersetzen. Alle Verwischtheiten, Dämmerlichter und Heimlichkeiten einer Fabel, die bald Boccaccio, bald E. Th. Hoffmann gehören könnten, sind in widerwärtige Deutlichkeiten, Grellheiten, Plumpheiten pervertiert. Wauer nennt das: plastischer gemacht. Wo eine ans Metaphysische streifende Tragikomik des betrogenen Pierrot hervortreten oder besser noch: kaum hervortreten sollte, macht sich abwechselnd die fettige Tragik oder die unreife Komik des Schauspielers Wauer breit. Man ist erst beruhigt, nachdem Guido Herzfeld den vierten Toten der Fiametta, das ist: William Wauer, zum Fenster hinausgeworfen hat. Dies und alles, was vorhergeht, wickelt sich unter einer (nicht sichtbaren) Klavierbegleitung ab, die mit den Füßen getreten sein könnte. Ein Verdacht, der sich verdichtet, wenn man sich erinnert, daß ja Herr Herwarth Walden die Hände dazu braucht, um über die von ihm erstens hergestellte und zweitens vorgetragene Musik auch noch Kritiken zu schreiben. Im übrigen zürnt er den Rezensenten mit Recht. Nur widernatürliche kritische Roheit konnte diese musikalischen Wehrlosigkeiten attackieren.

Walter Steinthal

Aus der Praxis

Neue Bücher

Gerhart Hauptmann hat einen neuen, in unsrer Zeit spielenden Roman vollendet, der unter dem Titel ‚Erleuchtungen und Verfinsterungen‘ noch in diesem Jahre erscheinen wird.

Das lange erwartete Register zum Jahrgang 1909/10 des Deutschen Bühnenspielplans ist bei Breitkopf & Härtel soeben erschienen.

Dramen

Paul Althof (Alice Gurschner): Der heilige Kuß, Dram. Gedicht. Stuttgart, J. G. Cotta.

Wilhelm von Borkendorf: Friede auf Erden, Bauernkom. aus Schlesiens Bergen. Neiße, J. Graveur.

Ernst Hardt: Der Kampf, Vieraktiges Schauspiel. Leipzig Insel-Verlag. 125 S. M. 3,—.

Victor Hardung: Godiva, Drama. Zürich, H. Bachmann-Gruner.

Ch. R. Kennedy: Ein Diener des Hauses, Fünfaktiges ‚Spiel des heutigen Tages‘. Uebertr. v. F. E. W. Freund. Stuttgart, Cotta.

Hedwig Lüdeke: Hermann von Schellenberg, Trauerspiel. Friedenau, Karl Fischer.

Jos. Marzi: Der Schmied und der Graf, Schauspiel. Dresden, E. Pierson.

Zeno von Siengalewicz: Napoleon der Dritte oder Des Kriegs verfehlte Wirkung, Hist. Schausp. Dresden, E. Pierson.

Carl Sternheim: Ulrich und Brigitte, Vieraktiges dramatisches Gedicht. Leipzig, Insel-Verlag. M. 3,—, geb. M. 4,—.

G. Stilb: Störmflot, Niederdeutsches Drama. Glückstadt, Max Hansen.

Josef Ruederer: Der Schmied von Kochel, Vieraktige Tragödie. München, Verlag der Südd. Monatshefte. 214 S. M. 2,50.

Ernst Wachler: Die Osternacht, Einaktiges Schauspiel. Weimar, Verlag der ‚Jahreszeiten‘.

Oskar Waldeck: 1910, Fünfaktige Satire. Friedenau, Karl Fischer.

Zeitungen und Zeitschriften

H. Bahr: Das Recht der Schauspieler. Neues Wiener Journal 6327.

Alfred von Berger: Adolf Wilbrandt. Neue Freie Presse 16810.

O. Bie: Wagner über sich selbst. Neue Rundschau XXII, 7.

— Gustav Mahler. Neue Rundschau XXII, 7.

J. Bittner: Die Schauspielerin. Deutsche Bühne III, 10.

A. Dillmann: Aino Akté als Salome. M. N. N. 228.

G. Ellinger: Zur Geschichte des Dramas. Beilage zur Voss. Z. 26.

H. H. Ewers: Korallenkettlin. D. M. Z. II, 27.

E. Goldscheider: Das moderne polnische Drama. Ton u. Wort 7.

C. Haas: Schillers Wilhelm Tell in Oetingheim. Frankf. Ztg. 158.

H. Kienzl: Die Naturtheater in der Mark. Bühne u. Welt XIII, 18.

K. Kraus: Der kleine Pan ist tot; Der kleine Pan röchelt noch; Der kleine Pan stinkt schon. Fackel 319/20; 321/22; 324/25.

G. R. Kruse: Hermann Goetz und seine ‚Widerspänstige‘. Mit ungedruckten Briefen des Komponisten. Der neue Weg XL, 25.

C. Lafite: Die Schäden des wiener Opern-Repertoires. Ton u. Wort 6.

M. Murland: Internationale Theaterskandale. Deutsche Bühne III, 10.

W. Pfeiffer: Zur Geschichte der Naturtheater. Bühne und Welt XIII, 18.

Pordes-Milo: Molières 'Don Juan'. Der neue Weg XL, 24.

J. E. Poritzky: Die von der Bretterwelt. B. B. C. 259, 267, 276.

Josef Reitler: Gustav Mahler. Ton und Wort 7.

E. Rychnovsky: Angelo Neumann. Deutsche Arbeit X, 9.

F. Schotthoefer: Die Wirkungen des griechischen Theaters. Frankfurter Zeitung 135.

M. Schumann Die Zauberposse auf dem modernen Theater. Masken VI, 40.

H. Sinsheimer: Prinzipielle Kritikerglossen. Masken VI, 40.

F. Weber-Robine: Schattenspiele und Marionettentheater. Masken VI, 38, 39, 40.

W. Widmann: Zur Geschichte des berliner Theaterpublikums. Voss. Ztg. 294.

Engagements

Aussig: Gustav Dirnberger, Marianne Fuß.

Berlin (Hofoper): Hermine d'Albert-Finck vom Hoftheater Weimar, Emil Fischer (Baß) vom Stadttheater Posen 1912/17, Waldemar Henke (Baßbuffo) vom Hoftheater Wiesbaden, Swidelius (Baß) von Hofoper Stockholm.

— (Berliner Th.): Zavrel, Regisseur, vom Modernen Th., Berlin.

— (Deutsches Th.): Ellen Neustädter-Geyer, Felix Rohbauer von Troppau, Elsa Wagner vom Resid.-Th. Hannover.

— (Kleines Th.): Walter Steinbeck vom Schauspielhaus Düsseldorf ab 1912.

— (Schillerth.): Leopold Ehn von Klagenfurt, Helene Ritscher.

— (Th. des Westens): Else Adler von Troppau, Susanne Bachrich von der Komischen Oper Berlin.

Brünn: Hans Mohn, Kapellmeister, von Teplitz.

Cassel (Hofth.): Alice Buchholz von der Hofoper Berlin ab 1912.

Cöln (Stadtth.): Arthur Günther (lyr. Tenor) ab 1912.

Cottbus: Ellen Michelsen von Hamburg.

Dresden (Hofth.): Heinrich Marlow.

Elberfeld (Stadtth.): Beate Ehren.

Essen (Stadtth.): Willy Merkel von Komische Oper Berlin, als Gast f. d. Saison.

Frankfurt am Main (Opernh.): Egon Pollak, Kapellmeister, vom Stadttheater Leipzig, ab 1912.

— (Neues Th.): Paul Grätz vom Komödienhaus.

Gablonz: Max Oesterreicher (vom Konserv. Patonay, Wien).

Görlitz: Kath. Reichert von Hamburg.

Graz: Ludwig Seitz, Kapellm., von Posen.

Hamburg (Stadtth.): Hedwig Francillo-Kaufmann von Hofoper Wien ab 1912, Th. Staudt ab 1912, Alfred Szendrey, Kapellm., von Brünn ab 1912/15.

Konstanz: Else Möwes (Reichersche Hochschule).

Leipzig (Stadtth.): Toni Rupprecht vom Friedr. Wilh. Th. Berlin.

Luzern: Anni Sutter, Schülerin von Elis. Gutzmann, Karlsruhe.

Märkisches Wanderth.: Emil Heß, Artur Peiser (Reichersche Hochschule).

München (Künstlerth.): Thea Herberger von St. Gallen.

— (Lustspielhaus): John Gottowt, Leontine Kühnberg, Sidonie Lorm vom Deutschen Th., Berlin.

— (Unionth.): Lili Breda vom Schauspielhaus Leipzig, Gustav Conradi von Darmstadt, Oskar Dub, Kapellm., vom Th. i. d. Josefstadt, Wien, Ricca Garda vom Schauspielh. München, Olga Kania von Breslau, Irene Velisch von München.

Prag (Dtsch. Landesth.): Rosa Monati vom Modern. Th. Berlin, Pietro de Stermich, Kapellm.

Wien (Bürgerth.): Emmy Petko von Volksoper, Wien.

— (Volksoper): Claire Costa.

— (D. Volksth.): Anny Rosar.

Wiesbaden (Hofth.): Heinrich Schalm (Tenor) ab 1912.

Aufrufe

Die ‚Gesellschaft für Theatergeschichte' (E. V. Berlin) hat mich beauftragt, die Bibliographie der Theatergeschichte ab 1905 zu bearbeiten. Im Interesse der Sache und um die größtmögliche Vollständigkeit des zu verzeichnenden Materials zu erreichen, bitte ich alle diejenigen, welche seit 1905 Bücher und Aufsätze zur Theatergeschichte und ihren Grenzgebieten veröffentlicht haben, mir Titel, Erscheinungsjahr und bei Aufsätzen den genauen Fundort gütigst mitteilen zu wollen. Besonders sind mir Hinweise auf Veröffentlichungen, die an verborgenen und schwer zugänglichen Stellen erschienen sind, willkommen.

Paul Alfred Merbach, Berlin O 112, Travestraße 3.

Preisausschreiben

Die nächste Preisverteilung der Volksschillerpreis - Stiftung, die ihren Sitz in Bremen hat, wird am 10. November 1912 stattfinden. Das Preisrichter-Kollegium wird im Oktober 1911 eine vorberatende Versammlung abhalten. Das diesmalige Preisrichter-Kollegium besteht aus Freiherr Dr. A. von Berger (Wien), Franziska Ellmenreich (Hamburg), Dr. Erich Freund (Breslau), Dr. L. Goldstein (Königsberg), Dr. Carl Hauptmann (Schreiberhau), Dr. Otto Harnack (Stuttgart), Professor Dr. Gerhard Hellmers (Bremen), Professor Dr. Alfred Klaar (Berlin), Prof. Dr. Friedrich Kummer (Dresden), Direktor Max Martersteig (Leipzig), Prof. Dr. J. Minor (Wien), Dr. Willy Nordau (Cassel), Baron zu Putlitz (Stuttgart), Dr. Paul Schlenther (Berlin), Dr. G. Seedorf (Bremen).

Unterricht

Die Schauspielschule des Deutschen Theaters beendigte ihr sechstes Lehrjahr. Im nächsten Jahr wird die Organisation der Schule insofern eine Aenderung erfahren, als sie dem Theater näher angegliedert und die Zahl der aufzunehmenden Schüler auf acht starke und besondere Talente begrenzt werden soll. Die Direktion des Deutschen Theaters hat sich entschlossen, die gesamten Kosten der Ausbildung zu übernehmen; dadurch ist es möglich, den Unterricht vollkommen unentgeltlich zu erteilen. Die Zahl der Unterrichtsjahre wird von zwei auf drei erhöht. Die ersten zwei Schuljahre sollen ausschließlich der Stimmbildung, dem sprachtechnischen und Rollenstudium und der Erziehung des Körpers zur Elastizität, Grazie und Sicherheit in der Bewegung gewidmet sein. Eine Verwendung der Schüler am Deutschen Theater ist während dieser Jahre ausgeschlossen. Dagegen sollen die Schüler im dritten Jahre zu Ensembleszenen und kleinen Rollen herangezogen werden, um die nötige Bühnensicherheit zu erlangen. Durch diese Neuorganisation hofft die Leitung der Schauspielschule, in ihrem Rahmen dem so vielfach beklagten Anwachsen des Bühnenproletariats zu steuern und dem Theater starke Persönlichkeiten in gründlicher und individueller Ausbildung zuzuführen.

Doktor M. Alfieri, der Direktor der berliner Volksoper, der seit fünfzehn Jahren als erfolgreicher Gesangsmeister in Berlin tätig ist, hat sich entschlossen, seine Gesangs-Kurse wieder aufzunehmen.

Gemma Bellincioni wird sich im Herbst dieses Jahres in Berlin niederlassen, um eine Gesangsschule zu begründen und selbst zu leiten.

Johannes Bischoff, Mitglied der berliner Hofoper, tritt am ersten September als Gesangslehrer in den Verband des Modernschen Konservatoriums.

Ida Hiedler, die frühere Sängerin der berliner Hofoper, wurde anstelle von Emilie Herzog als Gesangslehrerin an die Königliche Hochschule für Musik in Charlottenburg berufen.

Professor Engelbert Humperdinck ist zum Vorsteher und vollbeschäftigten ordentlichen Lehrer der Abtei-

lung für Komposition an der Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg ernannt worden.

Das seit 1891 bestehende Eichelbergsche Konservatorium (Direktor Paul Elgers) ist mit dem Ochsschen Konservatorium (Direktor Hofkapellmeister Professor Traugott Ochs) vereinigt worden und siedelt nach Tauentzienstraße 17 über. Beide werden in unveränderter Form unter dem Namen ‚Ochs-Eichelberg-Konservatorium' weitergeführt.

Kammersängerin Helene Staegemann-Sigwart, die sich aus gesundheitlichen Rücksichten von der Konzerttätigkeit zurückgezogen hat, eröffnet am ersten Oktober in Dresden eine Meisterschule für Gesang.

Nachrichten

Der Zentralausschuß der Bühnengenossenschaft zeigt an, daß er nach gütlichem Uebereinkommen mit dem Verlag Erich Reiß die Genossenschaftszeitung vom ersten Juli an „wieder in eigenen Verlag" übernimmt. Das Blatt kehrt zur alten Form zurück, behält aber den Titel ‚Der neue Weg' und gelangt vom achten Juli ab bei Günther & Sohn zur Ausgabe. Der literarische Teil wird „je nach vorhandenem Stoff" fortgeführt werden.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus in Berlin ist vom Herbst ab an Direktor Willi Nordau verpachtet worden, der seit zwei Jahren das casseler Residenztheater geleitet hat.

Zwischen Direktor Monti und Fritzi Massary ist ein Vertrag zustande gekommen, wonach die Künstlerin für eine Reihe von Novitäten vom 1. November an für das Neue Theater verpflichtet wurde.

Dr. Walter Reiß wurde von den Direktoren Meinhard und Bernauer als Regisseur und Direktor-Stellvertreter für das Theater in der Königgrätzer Straße verpflichtet.

Der Theaterkassierer Borchardt vom Neuen Stadttheater in Bochum, der nach beträchtlichen Unterschleifen Anfang April geflüchtet war und sich seither in Holland verborgen hielt, hat sich der Behörde gestellt. Im Zusammenhang damit wurde der Mitdirektor des Theaters Hans Amalfi neuerdings in Untersuchungshaft genommen. Amalfi war unter dem Verdacht, an den Veruntreuungen Borchardts beteiligt gewesen zu sein, festgenommen worden, mußte aber wieder auf freien Fuß gesetzt werden, weil das gegen ihn vorgebrachte Material nicht ausreichte. Jetzt scheint der Theaterkassierer ihn erheblich belastet zu haben.

Leopold Adler, der Direktor des Schauspiels am herzoglichen Hoftheater in Braunschweig, hat seine Entlassung eingereicht. Der neue Intendant, Freiherr von Frankenberg, wollte auch im Schauspiel die Zügel ganz in seine Hand nehmen, und das ergab Differenzen. Im übrigen feiert das braunschweiger Hoftheater am ersten Oktober das fünfzigjährige Jubiläum des jetzigen Hauses, und 1913 kann es die hundertjährige Wiederkehr des Tages begehen, an dem die Periode seiner größten theatergeschichtlichen Bedeutung, die Direktionsführung August Klingemanns, begann.

Das düsseldorfer Schauspielhaus erfordert bekanntlich hohe Zuschüsse, die bisher von Gönnern getragen worden sind. Die Leitung hat sich aber genötigt gesehen, jetzt an die Stadt mit der Bitte um einen Beitrag heranzutreten, weil das Defizit wächst und die Mäcene nur die bisherigen und keine höhern Spenden gewähren wollen oder können. Die Stadtverordnetensitzung hat einen Zuschuß von 50 000 Mark bewilligt, der nun wohl alljährlich im Etat wiederkehren dürfte.

Für eine Freie Volksbühne in Frankfurt am Main hat sich ein Komitee gebildet. Gegen einen Beitrag von neunzig Pfennigen im Monat soll es den Mitgliedern ermöglicht werden, in den Monaten September bis Mai an den Sonn-

tag-Nachmittagen in dem einen oder andern frankfurter Theater eine Vorstellung zu besuchen.

Die kieler Stadtkollegien beschlossen, das Stadttheater und das gepachtete Kleine Theater, die die Stadt bisher in eigener Regie geführt hat, bei einem jährlichen Zuschuß von 75 000 Mark auf fünf Jahre zu verpachten. Der Theaterbetrieb hatte einen jährlich steigenden Zuschuß, zuletzt, ungerechnet Amortisation und Verzinsung der Bau- und Funduskosten, von 156 000 Mark erfordert.

Paul Linsemann ist vom Herbst 1912 ab an das Hoftheater in Wiesbaden als erster Dramaturg berufen worden. In der kommenden Spielzeit wird er als Dramaturg und Leiter des Schauspiels am Hoftheater von Weimar wirken.

Neue Theaterleiter

Zum Direktor des charlottenburger Opernhauses wurde der Direktor des essener Stadttheater, Georg Hartmann, gewählt, ein bewährter Opernfachmann, dem Dr. Otto Neumann-Hofer als künstlerischer Beirat des Aufsichtsrats zur Seite treten soll. Es lagen fünfundfünfzig Bewerbungen für den Posten des Direktors vor.

Todesfälle

Sir William Gilbert, der Verfasser des ‚Mikado' und Mitarbeiter Sullivans, ist im fünfundsiebzigsten Lebensjahr auf seiner Besitzung Grymsdyke in der Nähe von London beim Baden ertrunken.

Rudolf von Krzyzanowski, der Kapellmeister des weimarer Hoftheaters, starb plötzlich an den Folgen einer Operation in einem weimarer Sanatorium.

Der Direktor des lübecker Stadttheaters, Intendanzrat Georg Kurtscholz, ist, vierundsechzig Jahre alt, gestorben. Er war vordem künstlerischer Leiter des Hoftheaters in Gera und führte zugleich die Direktion des Theaters zu Annaberg in Sachsen.

Karl Meldel, als Baßbuffo ein höchst schätzbares Mitglied der cölner Oper, ist dort, achtundvierzigjährig, einer Gehirnhautentzündung erlegen.

Der ehemalige königliche Schauspieler Professor Emil Poulsen ist in Kopenhagen im 69. Lebensjahr gestorben.

Josef Ritter, der Bariton der wiener Hofoper, der seit 1907 krankheitshalber pensioniert war, ist im salzburger Irrenhaus, 53 Jahre alt, gestorben.

Frau Berta Scherbarth-Feier, Hofschauspielerin in Braunschweig.

Adolf Wilbrandt, Dramatiker und Romandichter, ehemaliger Direktor des wiener Burgtheaters, ist in seiner Vaterstadt Rostock, vierundsiebzig Jahre alt, an einer Lungenentzündung gestorben.

Personalia

Universitätslektor Dr. Leopold Dahlberg, der bisherige Direktor des Stadttheaters in Riga, hat sich mit Elisabeth Bartels, vormals Mitglied des berliner Schiller-Theaters, in Riga verheiratet.

Oberregisseur Dalmonico legt die Regie des Schauspiels am leipziger Stadttheater nieder und zieht sich nach Weimar ins Privatleben zurück.

Kammersänger Heinrich Hensel ist von seiner Gattin, der ersten dramatischen Sängerin des frankfurter Opernhauses, Else Hensel-Schweitzer, geschieden worden.

Kammersängerin Eva von der Osten von der dresdner Hofoper hat sich mit dem Kammersänger Friedrich Plaschke von derselben Bühne verlobt.

Karl Scheidemantel hat nach fünfundzwanzigjährigem Wirken am dresdner Hoftheater seine Bühnentätigkeit aufgegeben und wird fernerhin in Weimar, seiner Vaterstadt, leben.

Die Nummern 28 und 29 erscheinen als Doppelnummer am 20. Juli.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 68
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 25

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 28/29
20. Juli 1911

Helena im Bade / von Wilhelm Schmidtbonn

Schwank in einem Akt

Personen:

Helena, ein spartanische Prinzessin
Paris, ein Prinz aus Troja
Sichri, Helenas Zofe
Asphalion, ein Greis

Bei Sparta. Ein Platz am Fluß Eurotas. Eine Badehütte aus Holz zieht sich mit ihren Seitenwänden über die ganze hintere Bühne hin. Neben der Tür eine Bank. Davor ein breiter blühender Baum.

Sichri (kommt mit Handtüchern, Salben, Kämmen. Schon ehe sie erscheint, hört man ihr Lied):

Eh noch die Sonne
hinter den Dächern herabsinkt,
steht mein Geliebter am Tor
und sieht aus nach mir.
Seine Schultern sind stark
wie die Schultern eines Hirsches,
sein Arm wird mein Schild sein,
wenn wir zusammen vor die Stadt
ins Dunkel gehen.

(Sie schließt mit einem großen Schlüssel die Tür auf und geht hinein, die Tür hinter sich zuziehend)

Asphalion (schleicht aus dem Wald, untersucht erst das Schlüsselloch, dann, indem er sich bis zur Erde bückt und wieder auf die Zehen stellt, die ganzen Wände der Hütte. Er holt Steine, stellt sich darauf, um über die Wand zu sehen, und fällt)

Sichri (kommt heraus): Was gibts hier? Was scharrt da für ein Kerl an der Wand herum?

Asphalion: Nicht so böse, meine Kleine. Kennst du mich nicht?

Sichri: Ich kann nicht alle die Halunken kennen, die um meine Herrin herumschnüffeln.

Asphalion: Du drückst dich sehr frei aus. Siehst du nicht an meinem Kleid, wer ich bin? Mein Amt am Hof ist hoch genug: ich sage ein Wort, und deine Herrin läßt dir mit der Peitsche den Rücken blau malen.

Sichri: Ich sage zwei Worte, und du wirst wie ein krätziger Hund aus deinem hohen Amt gejagt. Geh jetzt hier weg! Meine Herrin will jetzt hier baden.

Asphalion: Deine Herrin badet? Jetzt? Hier?

Sichri: Ja. Jetzt. Hier. Aber du gehst! Wir brauchen dich nicht dazu.

Asphalion: Deine Herrin ist schön.

Sichri: Das ist sie auch ohne dich.

Asphalion: Sag, wenn du es ihr losbindest: wie lang hängt dann ihr Haar wohl herunter?

Sichri: Lang genug, daß für dich und deinesgleichen nichts zu sehen bleibt.

Asphalion: Wofür ist sie schön? Ist sie schön, daß keiner sie sieht? Dich, mein Mädchen, beneide ich. Du kannst sie sehen, so oft du willst. Du kannst ihr Haar durch deine Hand ziehen. Du kannst sie mit Wasser abreiben und wieder mit deinen Tüchern trocknen. Sag, ist sie am ganzen Leib von der Farbe wie ihre Stirn, gelb wie Bernstein und wie Bernstein von innen durchleuchtet?

Sichri: Geh oder ich schlage dich, daß du so rot am Leib wirst, wie sie gelb ist.

Asphalion: Ich möchte sie einmal sehen, deine Herrin. Sieh, mein Mädchen: ich bin ein alter Mann, möchte noch ein wenig Freude haben, ehe sie meine Asche in die Urne schütten. Deine Herrin zu sehen — das wäre eine Freude, für die es sich gelohnt hätte, achtzig Jahre zu werden. Darnach stürbe sich gut. Du, sieh, hast noch viele Jahre, viele Freuden vor dir. Darum sei mitleidig.

Sichri: Was sehen? Meine Herrin bleibt jetzt für immer hier. Ihr könnt sie oft genug sehen, wenn sie am Mittagtisch sitzt, wenn sie im Garten um die Beete geht.

Asphalion: Ach, du weißt gut, wie ich sie sehen möchte. Deine Herrin ist schön, mein Mädchen. Als ein Kind ging sie fort. Als eine Göttin ist sie aus der Fremde zurückgekommen. Es gibt keine ihresgleichen. Ich kann nicht schlafen, seit ich sie gestern gesehen. Und nun wird sie in wenigen Tagen schon diesen Menelaos heiraten, und er wird sie vor der ganzen Welt einsperren. Sag selber, was schadet es deiner Herrin, wenn ich sie einmal ganz sehe? Meine Augen brennen ihr keine Flecken auf die Haut. Es nimmt ihr nichts, und es tut ihr nichts hinzu. Sie weiß von nichts und singt ihre Lieder wie vorher. Nimm, mein Mädchen — hier. (Er reicht ihr Geld)

Sichri: Ich bin nicht so eine.

Asphalion: Nimm. Du kaufst deinem Geliebten einen Perlmutterdolch dafür. Nimm nicht, sieh: ich steck es in deine Tasche.

Sichri (läßt es geschehen): Wie willst du es anstellen, sie zu sehen? Ich kann die Bretter nicht durchsichtig machen.

Asphalion: Hier, Mädchen, sieh, ist eine Spalte im Holz.

Sichri: Wahrhaftig! wer wäre darauf gekommen außer dir?

Asphalion: Man könnte sie ein wenig breiter machen — verstehst du?

Sichri: Nein! Klettere auf den Baum. Für dein Geld ist der Platz gut genug.

Asphalion: In meinem Alter auf einen Baum? Auch würde sie mich da leicht sehen. Nimm dies noch.

Sichri: Und fürs Breitermachen?

Asphalion: Dies. Du siehst, ich bin nicht geizig.

Sichri: Mach, was du willst. Aber mach schnell. Meine Herrin kommt bald.

Asphalion: Geh hinein! Stell dich hin, wo sie sich entkleidet, wo sie ins Wasser geht. Daß ichs einmal versuche. Auch halte sie auf, frag, erzähl allerlei, geh immer wieder nach einer andern Seite, daß sie sich nach dir umwenden muß. Mach ihr Lust, lange zu baden. Vor allem: trockne sie recht langsam ab und drehe sie dabei um sich selbst herum. Nachher, wenn du in allem an mich gedacht hast, halt deine Hand auf: ich lege dir noch viel Geld hinein.

Sichri: Ich will alles tun, Herr — solang du nicht verlangst, mich zu sehen. Denn, wenn man darum weiß, ist es doch eine böse Sache. (Sie geht hinein)

Asphalion (sieht sich vorsichtig um, bricht die Spalte mit einem Stück Holz weiter auf)

Paris (kommt, sieht dem Greis eine Weile erstaunt, verwirrt zu)

Asphalion (steigt auf einen Stein und sieht durch die Spalte)

Paris (legt ihm die Hand auf die Schulter)

Asphalion (erschrickt, ohne aufzuschreien)

Paris: Was treibst du hier?

Asphalion: Was treibst du hier, Prinz?

Paris: Ich? Ich treibe dich von deinem Stein weg.

Asphalion: Warum soll ich nicht auf diesem Stein stehen?

Paris: Weil du da Dinge siehst, die nicht für deine Augen sind.

Asphalion: Dinge? Ein Füchslein, Prinz, ist in die Hütte entwischt. Nichts weiter.

Paris: Laß mich das Füchslein sehn.

Asphalion: Ach, komm! Es muß durchs Wasser davon sein. Komm! Gehst du nach Haus? (Er tritt vom Stein, will Paris am Arm davonziehen)

Paris: Laß doch sehen! (Er steigt auf den Stein und sieht

durch die Spalte) Ein schwarzhaarig Füchslein! Mädchen, gib acht, wenn du ins Wasser steigst: hier steht ein Alter und sieht dir zu.

Sichri: Er soll nur sehen. Ich steige nicht ins Wasser.

Asphalion: Siehst du, dein Verdacht war falsch! Komm!

Paris: Wozu hast du denn Tücher und Salben und Kämme bei dir?

Sichri: Durch welche Spalte siehst du? Ich werde dir ein Tuch vorhängen. Unverschämter!

Asphalion: Komm, Prinz.

Paris: Ist es nicht die Magd der Helena? Bist du nicht die Magd der Prinzessin Helena?

Sichri: Ich frage dich nicht, wer du bist.

Paris: Ich bin Paris, der Sohn des Königs von Troja, bin hier am Hof zu Gast. Wenn ihr nicht erst seit gestern hier wäret, hättest du mich wohl längst an der Stimme erkannt.

Sichri: Ach, es kann sich jeder für einen Prinzen ausgeben. Jedenfalls hast du hier nichts zu tun.

Paris: Deine Herrin muß sehr sanftmütig sein, wenn sie dich in einem solchen Ton mit ihren Freunden verkehren läßt. (Er geht vom Stein. Das Folgende, zwischen Asphalion und Paris, wird leise gesprochen)

Paris: Ich bin gerade zur rechten Zeit gekommen. Fort, Alter!

Aspalion: Komm!

Paris: Aber ich lasse dich für eine Stunde nicht mehr los. Auch morgen nicht. Und übermorgen nicht. An jedem Morgen werde ich kommen und dich nicht von meinen Ellenbogen lassen.

Asphalion: Ich weiß nicht, Prinz, was du mit dem allen willst. Jedenfalls triffst du mich morgen nicht an: ich habe eine Reise vor.

Paris: So werde ich mich morgen hier ins Gras setzen und Wache halten. Du könntest auf deiner Reise zufällig hierher geraten.

Asphalion: Prinz! Du bist jung. Was? Handelt es sich nicht nur um einen kleinen Spaß? Sicher ist hier noch eine zweite Spalte für dich. Laß uns suchen.

Paris: Widerwärtiger Schleicher! Hast du kein Mitleid mit der, die du durch deinen Blick beschmutzt? Hast du keine Achtung vor dem, was vor dir verhüllt bleiben soll? Mich kommt die Lust an, dich ins rote Gesicht zu schlagen. Laß deine alten Knochen verbrennen, statt unwissende Frauen um ihr Heiligstes zu bestehlen.

Asphalion: Du wirst nie eine schönere Frau zu sehen bekommen.

Paris: Um so schöner sie ist, um so niederträchtiger bist du.

Asphalion: Was ist dabei, Prinz? Sie ist nackt aus ihrem

Mutterleib gekommen. Sie wird nackt einmal im Tode liegen. Ein kurzer Blick — dann gehen wir.

Paris: Laß mich hierbei aus dem Spiel.

Asphalion: Ein kurzer Blick, Prinz — und du trägst ein Bild in dir davon, an dem du, solang du lebst, Freude hast.

Paris: Daß sie in Wahrheit so schön ist, ist die einzige Entschuldigung, die du hast.

Asphalion: Also auch eine Entschuldigung für dich.

Paris: Laß mich hierbei aus dem Spiel.

Asphalion: Warum befiehlst du denn nicht der Dienerin dadrinnen, die Spalte zu verhängen? Still, mein Prinz — ich verstehe dich ja. Verstehe ja alles. Einen Blick, einen einzigen Blick — du wärst kein rechter Jüngling, wenn es dich nicht dazu drängte noch mehr als mich.

Paris: Sie ist schön. Keiner sieht deutlicher als ich, wie recht du damit hast. Gestern ist sie gekommen — und seit gestern laufe ich als fremder Mensch durch den Wald. Laufe vor ihr davon, verstecke mich.

Asphalion: Du brauchst ja nur ihr Gesicht zu sehen. Wie sie lacht, spricht, den Kopf dreht, Furcht vorm Wasser hat. Alles übrige — brauchst du ja nicht zu sehen.

Paris: Wie rund sind ihre Augen! Wie nieder ihre Stirn darüber und wie dunkel das gescheitelte Haar!

Asphalion: Denkt: einmal ihr Haar lang zu sehen. Sie in Bewegungen zu sehen, die sie sonst nie sehen läßt. Du kannst sehen, was kein andrer Mann sieht. Du bekommst so viel zu sehen an Anmut, daß sie dir noch verehrungswürdiger werden wird.

Paris: Hör: ich lasse dich einen Blick tun. Einen Blick nur. Und dann — sollst du mir erzählen.

Asphalion: Sie kommt! Hör ihre langen Schritte! Schnell! Hinter einen Baum! Hierher! (Sie verstecken sich beide)

Helena (kommt, legt ihren Schleier auf die Bank): Sichri!

Sichri (drinnen): Prinzessin, komm herein, es ist alles bereitet.

Helena: Liegen keine Steine im Sand?

Sichri: Ich habe sie alle fortgenommen.

Helena: Ist die Leiter nicht schlüpfrig?

Sichri: Ich halte dich bei der Hand.

Helena: Komm heraus! Mach mir das Haar hier draußen los. (Sie setzt sich auf die Bank)

Sichri: Komm lieber herein! Hier ist eine kühlere Luft vom Wasser her.

Helena: Nein. Komm heraus! Es ist schöner unter dem Baum als in den Holzwänden.

Sichri (kommt und macht ihr das Haar lang)

Helena: Wenn man doch unter den Bäumen baden könnte! Gleich vom Gras ins Wasser gehen! Aber freilich — man wäre nicht sicher. Aus den Bäumen wüchsen Augen. Ob uns keiner belauscht?

Sichri: Hier kommt ja niemand vorbei. Der Weg führt nicht weiter als zur Hütte.

Helena: Ich freue mich aufs Wasser. Die Sonne brennt.

Sichri: Und das Wasser ist herrlich kühl.

Helena: Wird es tief sein? Nimm diesen Ast und miß.

Sichri (geht hinein und läßt die Türe offen)

Helena: Geh ganz auf den Steg hinaus.

Sichri: Es ist nicht so tief wie der Stock. Du kannst überall stehen.

Helena: Zeig, ob ich so groß bin wie das Holz.

Sichri (kommt)

Helena (nimmt den Stock und stellt sich daneben): Sieh, es ist keine Gefahr. Ich bin viel größer. (Sie stellt den Stock an die Wand) Sieh da, die Spalte! Da hätte einer das schönste Fenster, um hineinzusehen.

Sichri: Das Fenster ist gut für uns. So können wir jederzeit einen Blick hinaustun.

Helena (indem sie hineingeht): Schnell! Komm! Nimm mir das Kleid ab. Zähl bis zehn: bei zehn bin ich im Wasser.

Sichri (folgt und macht die Tür hinter sich zu)

Helena: Zähl!

Sichri (sehr langsam): Eins, zwei, drei —

Asphalion (schleicht hervor)

Helena: Hast du die Tür gut verriegelt?

Sichri: Ich will es tun. (Man hört den Riegel) Drei, vier —

Helena: Sichri, wenn nun wirklich einer durch die Spalte sähe?

Sichri: Es ist ja niemand da. Vier, fünf, sechs —

Helena: Ich bitte dich: häng ein Tuch darüber.

Asphalion: Die Pest! Sie hängt das Tuch wahrhaftig vor.

Paris (sieht hinter seinem Baum hervor)

Sichri: Sechs, sieben, acht, acht, neun — und — eins — ist — zehn! (Bei zehn hört man Helena mit dem Fuße ins Wasser treten)

Asphalion: Die Pest! Die Pest! Die Pest! Eine andre Spalte! Schnell! (Er sucht und läuft an der Hütte entlang)

Paris (tritt rasch hervor und stellt sich auf den Stein): Das Tuch ist fort! (Er sieht durch die Spalte)

Sichri (drinnen): Geh nicht zu schnell hinein, Prinzessin! Du mußt dich abkühlen. Von den Füßen an.

Helena: O, kalt, kalt! Sichri, komm und schütte mir Wasser auf den Rücken.

Asphalion (kommt): Nichts! Nichts! (Er sieht den Prinzen) Wie? Siehst du? Hat sie das Tuch wieder fortgetan?

Paris: Warte!

Asphalion: Mich laß!

Paris: Warte!

Asphalion: Mich laß, es ist ausgemacht. Ich werde dir erzählen. Schnell!

Paris: Warte!

Asphalion: Fort! Ich will! Ich habe dem Mädchen Geld gegeben. Ich habe die Spalte breit gemacht. Schnell, sonst ist sie ganz im Wasser. (Er zieht ihn an den Beinen)

Paris: Warte!

Helena: Sichri! Horch! Hörst du nichts!

Sichri: Was, Prinzessin?

Helena: Hört man nicht ein Flüstern?

Asphalion: Still! Nicht atmen! (Er preßt des Paris Beine an sich)

Helena: Sichri, mir wird angst. Geh hinaus und sieh.

Asphalion: Hinunter, schnell, fort! (Er schleicht wieder hinter den Baum)

Paris (laut): Helena!

Helena (schreit auf)

Paris: Helena, ich bins, Paris.

Helena: Paris! (Sie lacht) Du hast mich erschreckt. Warte ein wenig. Ich bin im Bad. Setz dich auf die Bank neben die Tür. Bald bin ich fertig. Dann gehen wir zusammen nach Haus.

Paris: Bleib auf den Knieen! Du bist schön so, Helena.

Helena (schreit wieder auf)

Paris: Erschrick nicht! Ja, ich sehe dich. Es ist das Schönste, was ich in meinem Leben gesehen. Mir ist heiliger zumut als im Tempel.

Helena: Paris, geh fort!

Paris: Ich muß hier stehen. Ich muß dich ansehen. Wie dankbar bin ich dir für dieses Glück, Helena.

Helena: Habe Mitleid mit mir.

Paris: Hab Mitleid mit mir! Laß mich noch ein wenig sehen. Geh ins Wasser! Ich will dich ins Wasser gehen sehen.

Helena: Nie kann ich einen Menschen wieder ansehen.

Paris: Je mehr du dich schämst, je mehr du dich mit den Händen zudeckst — um so schöner bist du.

Helena: Die Götter strafen dich! So steh ich auf und werfe mich ins Wasser. (Man hört sie ins Wasser springen)

Paris: Dank! Dank! Ich habe dich gesehen, und reiner bist du mir als zuvor. Ich gehe. Zürne mir — mein Glück kannst du

mir aus der Brust nicht mehr hinausreißen. Jetzt — verhäng jetzt die Spalte fest, fest, Helena! Hörst du? Fest, fest! (Er geht)

Helena: Ist er fort? Geh, Sichri, sieh!

Sichra (kommt heraus): Hinten weit schon springt er von Stamm zu Stamm. Weinst du, Herrin? (Sie geht schnell hinein, ohne die Tür zu verriegeln)

Helena: Trockne mich ab, schnell! Ich will nach Haus. In mein Zimmer. Weißt du einen versteckten Weg? Ich will keinem Menschen begegnen.

Asphalion (kommt leise, steigt auf den Stein)

Sichri: Wartet einen Augenblick, Herrin! Ich muß das Tuch aufs neue vorhängen und diesmal fester.

Asphalion (geht schnell zur Tür, öffnet)

Sichri (hält die Tür schnell von innen zu)

Asphalion: Die Tür auf! Betrügerin! Wofür hab ich dich bezahlt?

Helena: Welch ein Morgen! Wer ist das?

Sichri (lacht): Ein widerwärtiger Mann mit einem weißen Bart. Fürchte dich nicht, Herrin. Der tut uns nichts. Wir sind stärker als er.

Helena: Wer bist du, Mann?

Asphalion: Du kennst mich gut, Prinzessin. Ich saß gestern beim Nachtmahl dir gegenüber. Ich sah dich immer an. Einmal kam ich mit deiner Hand in Berührung, als wir nach demselben Becher griffen.

Helena: Geh fort! Welche Unsinnigkeit treibst du? Wenn du mich sprechen willst, tu es zu Hause.

Asphalion: Ich habe der Dirne Geld gegeben. Um dich zu sehen. Ich will dich sehen.

Sichri: Er lügt, Herrin.

Asphalion: Ich habe dir Geld gegeben.

Sichri: Du hast es mir geschenkt. Ich weiß nicht, wofür. Da — hast du den Dreck wieder. (Sie wirft das Geld durch die Tür heraus)

Asphalion: Prinzessin! Laß mich einen Blick auf dich tun! Was kann ich dafür, daß du so schön bist, und daß es alles in mir umdreht, diese Schönheit einmal zu sehen. Laß das Mädchen die Tür ein wenig auftun. Einen Blick — dann will ich gehen.

Helena (nach einer Weile, lachend): Was ist an mir? Ich sehe mich jeden Tag, und du, Sichri, siehst mich jeden Tag — und wir bleiben ganz gleichgültig dabei.

Asphalion: Einen Blick, einen Blick, einen Blick!

Helena: Weint er?

Sichri (sieht schnell durch die Tür): Wahrhaftig! dem elenden Kerl laufen die Tränen in den Bart. (Sie lacht hell auf)

Asphalion: Zieh dich noch nicht an. Laß dein Haar lang. Ich knie hier. Ich liege an der Erde. Ich packe das Holz mit meinen Zähnen an. Glaubst du, ein alter Mann habe keine Augen? Kein Verlangen, Schönes zu sehen? Ein Mal, ein einziges Mal!

Helena (öffnet die Tür): Da! Sieh! Ich bin schon wieder im Kleid. Nur mein Haar kannst du noch sehen, wenn dir daran liegt. (Sie lacht hell)

Asphalion (sieht, an der Erde liegend, zu ihr auf, nähert ihr langsam die Hände, will ihre Füße umschlingen)

Helena: Sichri, er faßt mich an!

Sichri: Ich will dich anfassen! Ich fasse dich an! Auf die Füße! Marsch! Fort mit dir! Fort!

Asphalion (schreit wie ein verwundetes Tier): Weh! Weh! Weh! Ich hätte in Frieden sterben können, hätte ich dich einmal gesehen. Was wäre es dir gewesen, mir einen Blick auf dich zu schenken? (Er wendet sich zum Gehen)

Helena: Laß ihn los, Sichri! Laß ihn in Frieden gehen!

Sichri: Aber einen Stein werf ich ihm nach, wenn er sich noch einmal umdreht.

Asphalion: Leb wohl, meine Herrin. Dein Gesicht wenigstens nehm ich mit in den Tod. (Er geht)

Sichri: Und morgen? Wirst du morgen wieder kommen? Aber dann wirst du ein Brett vor der Spalte finden, so dick wie mein Finger hier.

Helena (setzt sich und läßt sich das Haar flechten)

Helena: Sichri, ich hätte nicht lachen sollen. Ich glaube, er hat wahrhaftige Tränen geweint.

Sichri: Weil er dich mitleidig machen wollte.

Helena: Wie reich bin ich! Daß Menschen so nach mir begehren. Hatte er nicht selber einen schönen Schein auf dem verwitterten Gesicht, als er von seinem Verlangen nach Schönheit sprach? Und der erste, der andre, wie war er glücklich, daß er ein wenig von mir gesehen!

Sichri: Ich glaubs. Das Knäblein hat wohl noch nie vorher eine Frau ganz gesehen.

Helena: Aber der Alte — er hat gewiß viele Frauen in seinem Leben gesehen. Glaubst du, daß ich ihn enttäuscht hätte?

Sichri: So, Herrin, ich bin fertig. Nur die Tücher noch holen. (Sie geht hinein)

Helena (leise, dann laut jauchzend): Schön! Ich bin schön! Ich bin schön! Ihr Bäume, Gras, ihr Vögel — bin ich schön?

Sichri (kommt wieder): So! Hier haben sich ein paar Nägel gefunden. Jetzt schnell noch dieses Holz vor die Spalte genagelt.

Helena: Glaubst du wirklich, daß der Alte morgen wiederkommt?

Sichri: So sicher wie wir selber.

Helena: Gib dein Holz her! Siehst du, ich werf es weit in den Wald. Sichri — wie wenig kostet es mich und wie viel geb ich ihm. Laß die Spalte offen! Unser Alter soll seinen einen Blick tun morgen.

Sichri: Wie, Herrin?

Helena: Aber dann sollst du ihn fragen, wie ich ihm gefallen. (Sie geht schnell, singend)

Einer von vier Schwänken, die unter dem Gesamttitel ‚Der spielende Eros' bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erscheinen.

Krankenbesuch / von Peter Altenberg

Die Freunde wollten dem todkranken Dichter eine nach ihrer Ansicht ganz exzeptionelle vollkommene Schönheit, eine Künstlerin aus München, vorführen. Sie nahmen daher ein Auto und fuhren hinaus zu ihm in das Sanatorium.

Die Dame war ganz einfach angekleidet, ganz in Schwarz. Sie hatte ungefähr die Gestalt der Kaiserin Elisabeth, ein bleiches Gesicht, aschblonde, fast hellgraue Haare.

Die freiwillige Pflegerin des Dichters begrüßte vor der Zimmertür die Ankommenden und warf einen flüchtigen, merkwürdigen Blick auf das unbeschreiblich schöne Perlenkollier an dem nackten Hals der fremden jungen Dame.

Darauf sagte einer der Freunde des Dichters: „Sie, Fräulein, der Dichter befindet sich immer in schweren ökonomischen Krisen. Wenn er dies herrliche Kollier an Ihnen sieht, wird es ihn bei seinen sowieso zerrütteten Nerven aufregen, daß es Künstler gibt, die anders bezahlt werden als er."

„Oh," sagte sie, „glauben Sie wirklich, daß ihn das aufregen wird? Dann will ich es ablegen." Sie nestelte an der Goldschließe, nahm das Kollier in die hohle rechte Hand — — —.

„Sie sind eine liebe feine Person!" sagte einer der Freunde. „So etwas Takt- und Geschmackvolles, diesen halb irrsinnigen Dichter so zu schonen! Ich muß wirklich sagen, ich könnte Ihnen die Hand dafür küssen."

Die Dame trat als Erste ruhig in das Krankenzimmer an das Bett des Dichters, nannte ihren Namen, gab ihm ihre wunderschöne rechte Hand und ließ ihm das darin befindliche Perlenkollier in der seinen — — —.

Beim Abschied sagten die Freunde: „Jetzt ist keine Gefahr mehr. Jetzt können Sie Ihr herrliches Perlenkollier schon wieder anlegen."

„Ich will es lieber in der Tasche behalten", erwiderte ruhig die Dame — — —.

Richard Wagner / von Hanns Fuchs (Fortsetzung)

Wir kommen zum ‚Tannhäuser', und auch über ihn mag uns zuerst der eifrigste Apostel der neuen Kunst, Franz Liszt, ein Wort sagen. Er schreibt: „Wie der Text des ‚Tannhäuser' mit tiefem poetischen Gefühle geschrieben ist und schon an und für sich ein ergreifendes Drama voll der feinsten Stimmungs-Nuancen des Herzens und der Leidenschaft bildet, wie sein Plan originell und kühn erdacht, die Verse schön, oft sehr schön, voll von plötzlichem Aufblitzen erhabener und gewaltsamer Regungen sich zeigen, so ist die Musik ebenfalls in allem neu und verlangt besondere Beachtung . . . Aber so sehr Wagner Dichter ist, so findet er nur in der Musik den vollständigen Ausdruck seines Gefühls und zwar so vollkommen, daß auch nur er einzig und allein imstande ist, uns zu sagen, ob er seine Worte seinen Melodien anpaßt, oder ob er Melodien zu seinen Worten sucht." Ich glaube nicht, daß es sehr viele Menschen gibt, die wenigstens vom Text des ‚Tannhäuser' heute noch eine so hohe Meinung haben. Gewiß ist an mancher Stelle poetischer Schwung und eine gewisse Steigerung der Sprache zu rühmen: aber wieviel Wortgeklingel und öde Rederei steht daneben!

Das alte Lied vom ‚Tannhäuser' ist ein flammender Protest gegen Papst und Kirche: der vom Papst verfluchte Held kehrt in freier Wahl, höchst selbstherrlich in den Venusberg zurück, und die Mitteilung vom Wunder des grünenden Stabes erreicht ihn nicht mehr. Das war Wagner wohl zu heidnisch. Tannhäuser muß ‚erlöst' werden: nicht durch die Kirche natürlich, sondern durch Elisabeth, die gerade in der Stunde, wo der Sänger zurückkehrt — o freundliche Theaterzufälligkeiten! — an gebrochenem Herzen stirbt. Nun kann er, erlöst und entsündigt, an ihrer Leiche, die seltsamerweise wieder in das Tal gebracht wird, zusammenbrechen, und die gerade rechtzeitig ankommenden jungen Pilger können über den Toten ihr Hallelujah singen und das Wunder des grünenden Stabes preisen. An hohler Theatralik, an Sentimentalität ist dieser Schlußakt, in dem auch Frau Venus mit ihrem Hofstaat noch ein kurzes Gastspiel gibt, nicht zu übertreffen. Gar zu gern wüßte ich, wie es kommt, daß die Menschen in der Wartburg den verrückten Einfall haben, mit der Leiche der gerade verschiedenen Fürstin einen Spaziergang durch den abendlichen Wald zu machen. In der alten Oper nehmen wir solche Geschichten unbekümmert hin: im Musikdrama wollen wir künstlerische Wahrheit. Und wenn uns nun immerzu gesagt wird, daß der ‚Tannhäuser' ein Drama ist. . . .

Bleiben wir, da wir einmal dabei sind, beim letzten Akt. Tannhäuser, der von allen andern im Stück, auch von der Frau Venus so behandelt wird, daß wir ihn als einen Helden betrachten sollen, erzählt Herrn Wolfram die Begebnisse seiner Romfahrt. Gut: es ist eines

Büßers Reise, die da erzählt werden soll. Aber nichts verrät, daß es auch ein Held und ein Ritter ist, der die Fahrt gemacht hat. Unmännlich, kraftlos und hysterisch ist alles —: trotz dem Lärm. Wie ganz anders, wie männlich, wie ritterlich berichtet dagegen in Pfitzners ‚Armem Heinrich' der Dienstmann Dietrich von seiner Fahrt nach Italien, die er auch in großer Sorge und Not unternommen hat. Wie heldenhaft und groß ist Herr Heinrich, als er aus des Knappen Munde von dem Jungfrauenopfer als dem einzigen Mittel zur Heilung seines Leidens hört. Das ist ihm wie ein Urteil zum ewigen Leiden. Er nimmt ritterlichen Abschied von seinen Waffen und will den Tod erwarten. Tannhäuser aber sinkt nach des Papstes Fluch in Vernichtung dumpf zu Boden — die Sinne schwanden ihm. Ein Held, der in Ohnmacht fällt. Als er erwacht, ziehts ihn zu Frau Venus. Aber kaum hört er den Namen Elisabeth, so ists auch mit diesem Wunsche vorbei: die Erlösung geht von statten. Also überall Brüche und Schwächen bei diesem ‚Helden'.

Die andern Herrschaften sind nicht besser. Der Landgraf ist ein lieber Großpapa, Wolfram just so süß wie ein Neßlerscher Trompeter von Säckingen, Walther von der Vogelweide, der Dichter so glutvoller Lieder, ein blutloser Schemen, und über Biterolf ist nicht zu reden. Elisabeth ist lieblich und frauenhaft echt im Bekenntnis ihrer Liebe und in ihrer jubelnden Freude über des Geliebten Heimkehr. Man glaubt ihr auch gern, daß sie für ihn einspringt, als sich alle gegen ihn wenden, und das Verdienst dieser Tat wird nicht geringer, wenn man sie statt mit mystischen Erlösungskräften mit reiner und starker irdischer Liebe erklärt.

Neben ihr steht Frau Venus, die schöne Teufelin, die Göttin der Liebe. Ich finde heute, daß sie sehr zahm geraten ist. Ihr ganzes Reich erinnert ein wenig an gewisse Jahrmarktsbuden mit einem Extrakabinett für Herren. Glasenapp behauptet zwar: „Der Lavastrom glühender Leidenschaft, der uns aus dieser Musik entgegenströmt, er floß während ihrer Entstehung durch die Adern des jungen Meisters, und ohne Rückhalt gab er sich der verzehrend üppigen Erregtheit hin, die ihm bei dieser Arbeit Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt." Möglich. Aber dann war es gewiß weder eine triebhaft-elementare noch eine kultiviert-gesteigerte Sinnlichkeit. Der Venusberg Wagners ist voll von gutbürgerlichen Ausschweifungen: in solchen Farben malt sich deutsche Spießersehnsucht gern Paris aus. Daß den Parisern der mit Tristanfarben verschlimmerte Venusberg bei der ersten Aufführung im Jahre 1861 weniger gut gefiel als heute, ist ein Beweis, daß sich auch Frankreichs berühmter Geschmack keineswegs verbessert. Damit soll aber ja nicht gesagt werden, daß ich die Radauszenen jener Aufführungen etwa nicht als pöbelhaft empfände.

Die Vermischung von Wagners Jugendstil mit dem Stil der

Tristan-Zeit in dieser für Paris unternommenen Bearbeitung des ersten Aktes wird übrigens in Deutschland doch immer mehr als aesthetische Geschmacklosigkeit bewertet, und diese Konzession an die Ballettfreudigkeit der Pariser hat sich auf deutschen Bühnen niemals eingebürgert. Mit ihr verglichen ist der Venusberg des ursprünglichen ‚Tannhäusers' voll von naiver Sinnlichkeit. Aber auch dieser Venusberg — so wild er sich gebärdet: im Grunde ist er doch immer und überall Hoftheater. Im zweiten Akt der ‚Carmen', im dritten Akt der ‚Aïda' ist mehr Glut und mehr Sinnlichkeit, und das vollendete Bild des großen Sinnenmenschen hat Mozart im Don Juan, nicht Wagner im Tannhäuser gestaltet.

* * *

Mit dem ‚Rienzi' hat Wagner jenes Gebiet verlassen, in dem die Menschen einfach Menschen sind. Vom ‚Holländer' an sind sie in eine andre Sphäre gerückt: sie bedeuten immer noch etwas Besonderes, und sie sind in Wahrheit mehr, als sie scheinen. Dasselbe gilt natürlich auch von der Handlung der Werke selbst: im Urteil der Wagnerianer ist der ‚Holländer' mehr als die Tragödie zweier Liebesleute, der ‚Tannhäuser' viel mehr als eine Angelegenheit dieses ritterlichen Sängers, und der ‚Lohengrin' unendlich viel mehr als eine Affäre der friesischen und iberischen Fürstenhäuser.

In den ‚Mitteilungen an meine Freunde' läßt sich Wagner ausführlich über seine Auffassung der Lohengrin-Idee aus. Es ist unzweifelhaft sehr schätzenswert, wenn die Künstler selbst ihre Werke kommentieren. Aber ist es nicht auch ein schlechtes Zeichen, wenn der Künstler von vornherein annimmt, daß ohne einen solchen Kommentar seine letzten Absichten nicht verstanden werden können? Und liegt nicht auch die Gefahr nahe, daß auf Grund solcher nachträglichen Kommentare Fabelhaftes in ein Werk hineingeheimnist wird? Man lese die folgenden Sätze Wagners und frage sich, ob von all diesen hohen Dingen im einfachen Gange der Handlung des ‚Lohengrin' etwas zu spüren und zu erraten ist. Er schreibt: „Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte Lohengrin nichts andres werden und sein als voller, ganzer, warmempfindender Mensch, nicht Gott, das heißt: absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, des Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Ge-

ständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." Mir scheint, diese geschraubten und gewollt feierlichen Sätze könnten auch in einer theosophischen Abhandlung der famosen Frau Besant stehen, und wir, die wir uns lieber an das halten, was der ‚Lohengrin' ist, als an das, was er bedeuten soll, finden, daß es Verschwendung ist, wenn man für das hysterische Gänschen Elsa und ihren Phrasenhelden Lohengrin allzuviel Mitgefühl aufbringt. Interessant, aber von der Schablone der alten Opernbösewichter doch nicht gerade himmelweit entfernt, sind Ortrud und Telramund. Der König hält nur schöne Reden und stellt sich so als Vetter des thüringischen Landgrafen aus dem ‚Tannhäuser' vor.

Das symphonische Vorspiel des Werkes ist ein Wunder an Schönheit und Aufbau. Aber man genießt es reiner und besser, wenn man sich weder um Wagners theologische Deutungen dieses Stückes noch um Liszts Auslassungen oder gar um Baudelaires Phantasieen über seinen Inhalt bekümmert.

Noch einmal eine Zwischenbemerkung: es ist überaus lustig, wenn die teutschen, ach, so moralischen Wagnerianer den armen Baudelaire als Kronzeugen für Wagners Größe anrufen. Wissen sie nicht, daß dieser Dichter die ‚Blumen des Bösen' geschrieben hat, die sehr ‚bedenklich' sind, und daß es gar Tagebücher von ihm gibt, die keinen Zweifel darüber walten lassen, daß er ein ganz ‚perverser' Mensch gewesen ist, dessen Bücher in einem Königreich der Wagnerianer sicher verboten oder gar von Henkershand verbrannt werden würden? Uns andern macht, selbst wenn wir uns den Aeußerungen und Meinungen des Franzosen auch durchaus nicht immer anschließen können, auf jeden Fall sein Urteil und seine Begeisterung Freude: zeigt es uns doch, daß Wagner ein viel besserer Europäer gewesen sein muß, als es der Werdandi-Bund — ich weiß zwar nicht, ob er noch lebt — wahr haben will ....

Dem schönen Vorspiel folgt ein erster Akt, dessen klugen und bühnenwirksamen Aufbau man nicht genug bewundern kann. Es tut nichts, daß dieser Akt mit dem grandios vorbereiteten und glaubhaft sichtbar gemachten Wunder der Erscheinung Lohengrins ohne den ersten Akt der ‚Jungfrau von Orleans' undenkbar gewesen wäre: man sieht im ‚Lohengrin', daß Wagner den von ihm, wahrscheinlich seiner guten Theaterinstinkte wegen, gelobten Schiller nicht umsonst gelesen hat.

Aber nach diesem Akt kommt die Oede. In der Ortrud-Szene blitzen wohl eigene Klänge auf — im ganzen ist der Dialog der Zauberin mit ihrem Friedrich recht langweilig. Elsas Morgenlied ist innig, sinnig, minnig: wenigstens paßt es zu ihr. Die Götteranrufung der Ortrud ist ein Reißer. Schön sind in der Morgenmusik die Hornrufe (die Hörner sind beinah immer sehr schön bei Wagner: man denke nur an die Jagdszene im ‚Tannhäuser' und gar im ‚Tristan'). Auch die

Worte des Heerrufers haben Eigenart. Dann wird es ganz schlimm. Nur das winzige Quartett der Pagen ist ein Lichtblick in dem Lärm und dem Durcheinander dieses Aktes, in dem nichts geschieht, als daß Elsa und Lohengrin endlich nach so vielem Gerede und nach manchen höchst peinlichen Zwischenfällen zum Münster gehen.

Wir können das junge Paaar nicht gut mit unsern herzlichen Segenswünschen begleiten, denn wir wissen so ungefähr diesen ganzen zweiten Akt hindurch, daß Elsa nach der Dummheit, sich mit Ortrud zu befreunden, schleunigst die andre größere Dummheit machen wird, bei der ersten besten Gelegenheit die verbotene Frage zu stellen. So wäre der dritte Akt eigentlich überflüssig. Fehlte er aber, so kämen wir um die mit dem Brautchor immerhin höchst stimmungsvoll eingeleitete Liebesszene, die mit ihrer schwärmerischen Süßigkeit den Wagnerianern für immer das Recht nehmen sollte, gar zu sehr auf Gounods Zuckerbäckereien im ‚Romeo' herabzusehen. Der Text dieser Szene ist sehr komisch: Elsa stellt, dem Sinne nach, die verbotene Frage, sobald sie nur zur selbständigen Anrede den Schnabel öffnet. Aber Lohengrin empfindet das Verbot erst als gebrochen, als sie mit den Worten seines Verbots fragt. Sonst nennt man das, glaube ich, Jesuitenmoral. Lohengrin benutzt dieses erste Alleinsein, um sich in bestem Lichte zu zeigen. Er hält der süßen Braut vor, daß er sie gleich liebte, obwohl er sie in schwerer Schuldverdacht gefunden habe. Im ersten Akt hörten wir allerdings, daß er gesandt sei, für eine Unschuldige zu fechten. Da war es doch gewiß keine große Tat, sich in die Verklagte schleunigst zu verlieben, wenn er ganz genau wußte, daß ihre Seele so rein wie seines Schwans Gefieder war. Aber Elsa, einmal im Reden, fragt und fragt, bis das Unglück geschehen ist. Dann fällt sie in Ohnmacht und erwacht nicht einmal, als der großmütige Gatte befiehlt, sie für den Gang zum König prächtig zu schmücken. Nichts rührt mich an dem ganzen Lohengrin mehr, als daß er gerade in diesem Augenblick eine galante Besorgtheit um die Kleider seiner Braut hegt und äußert. Dabei fallen mir stets die hübschen Briefe Wagners an die kleine Putzmacherin ein: um einen neuen Schlafrock — vielleicht mit den allerfeinsten Seidenrosen . . .

In der letzten Szene kommt dann die große Abrechnung mit viel schöner Musik, aber auch mit vielen Thränen und vieler Rührung. Sehr amüsant ist immer, daß am Ende der Gralserzählung sich von den Herrschaften auf der Bühne niemand regt, trotzdem es für sie alle ein ungeheures Erlebnis sein muß, den Sohn des Königs vom heiligen Gral unter sich zu haben. Aber wenn dann Lohengrin seinen Namen nennt, bemächtigt sich aller die bei Wagner so oft vorgeschriebene unaussprechliche Rührung, und die Herren und Damen vom Chor machen sich Zeichen der naivsten Verwunderung, daß jemand Lohengrin heißen könne.

Im übrigen begreift man nach jeder Aufführung des ‚Lohengrin‘, daß ein Stück Schwarzbrot und ein Glas Porter höchst schätzbare Dinge sind.

(Fortsetzung folgt)

Neues von den Hussiten / von Julius Bab

Die gläubigen Streiter für das Naturtheater haben der Bevölkerung Berlins zwei weitere Treffen geliefert. Erst haben sie sich auf dem Brauhausberge bei Potsdam verschanzt, und dann sind sie auf der Döberitzer Heerstraße vorgedrungen, bis auf die Insel Pichelswerder. Die Berliner haben Stand gehalten, und wenn ich keine falsche Spannung erregen, sondern sogleich das Ergebnis vorwegnehmen will, so ist der Sieg wieder auf Seiten der Altgläubigen, der Verehrer der Rampe gewesen — die Schumannstraße steht unerschüttert, das Friedrich-Karl-Ufer lacht, und sogar der Gendarmenmarkt fühlt sich.

Wenn man es recht betrachtet, so ist die Niederlage der Freiluftler und Heimatfestspieler diesmal eigentlich noch vollständiger als unlängst vor den Toren Bernaus. Und vielleicht gerade deshalb, weil die Darbietungen vom Standpunkt dramatischer Kunst diskutabler, an der Idee eines Bühnenstücks meßbarer waren. Hinter der bernauer Darbietung stand, ob auch blaß und unfrei, doch noch etwas wie der Reiz eines Volksfestes, das sich mit eigentlich dramatischer Produktion gar nicht zur Konkurrenz stellt. Eine alte Lokaltradition bildete den Hintergrund, fünfhundert sichtlich vergnügte Männer, Frauen und Kinder aus der Stadt bildeten das darstellende Personal, Tänze, Aufzüge, große Gefechtsszenen den eigentlichen Reiz des Spiels, das erst dort unmöglich wurde, wo es dramatischen Ehrgeiz zu zeigen begann. In Pichelswerder aber fängt man gleich bei diesem falschen Ende an. Hier gibt es an lokaler Tradition nichts als die in Berlin leidlich bekannte Sage vom flüchtigen Wendenfürsten Jaczo, der über den Fluß schwamm, Schild und Horn am andern Havelufer aufhing und Christ wurde. Es ist immerhin etwas wenig für ein dramatisches Gedicht; obendrein kann man von dieser hübschen, struppigen Kieferninsel Schildhorn gar nicht sehen. Den volkstümlichen, nationalen, wurzelhaften Hintergrund dieses Heimatspiels bildet also, wenn man der Wahrheit die Ehre gibt, lediglich ein dunkles und nicht sehr allgemeines Bewußtsein, daß hier herum in der Gegend mal was Aehnliches passiert sein soll — wozu sich dann noch die nicht unbedingt erfreuliche Erinnerung an jenen Marmormann im Tiergarten gesellen mag, der mit grimmiger Energie ein Kreuz in den Himmel bohrt, und auf dessen Sockel geschrieben steht: Albrecht der Bär, Erster Markgraf von Brandenburg. Auf der schmalen Basis dieses gepanzerten Kreuzhal-

ters und seines flüchtigen heidnischen Gegners hat Eberhard König also sein ‚Brandenburgisches Festspiel' gedichtet. Er macht der Veranstalterin, der ‚Brandenburgia, Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg zu Berlin' alle Ehre, denn er hat eine Unmasse tüchtiger Heimatkunde, gelehrter Anspielungen — deren Richtigkeit zu bezweifeln mir ferne sei — in diesen Text hineingestopft. Etwas weniger zufrieden dürfte die tragische Muse mit ihm sein, denn Königs Wissenschaften sind größtenteils nicht einmal in szenische Sichtbarkeiten umgesetzt, sondern bleiben geredeter Ballast. Und im übrigen — König ist durchaus kein harmloser Dilettant wie der Textdichter von Bernau, er ist ein Mann von Literatur, schreibt einen zivilisierten Vers und erreicht (nicht ohne Mühe und auf weiten Umwegen) zuweilen sogar einen lyrisch erwärmten Ton. Aber eben deshalb ist man weniger zu lächelnder Nachgiebigkeit geneigt. Man kommt auf die Idee, literarische Vergleiche anzustellen, und dann ergibt sich, daß sich dies Stück zu einem mittlern Wildenbruch ungefähr so verhält, wie ein mittlerer Wildenbruch zu einem mittlern Shakespeare. Der historische Vorfall, die patriotische Meinung ist nirgends (wie etwa beim Dichter der Königsdramen) zum dramatischen Interesse an der lebendigen Gestalt verdichtet; und die Lärm-Effekte der Fassaden-Historie, die Festreden der nationalen Tendenz werden nicht mit blindwütiger, fortreißender Leidenschaft hingesetzt (wie beim Dichter der ‚Quitzows'). Alle diese Volks- und Massenszenen haben nicht einmal die äußere theatralische Schlagkraft: sie beeilen sich immer wieder, in ein breites und weites Gerede zu münden, mit dem sich das viel zu gebildete Gewissen des Verfassers über die etwas primitive germanisch-christliche Tendenz seines Stoffes zu beruhigen sucht.

Das Resultat ist die ungetrübteste Langeweile. Keine Tänze, Spiele und schöne Aufzüge wie in Bernau entschädigen uns für diese Dutzendweisheiten. Die Schauspieler sind auch nicht so versöhnlich-komische Dilettanten wie die meisten in Bernau, sie sind nur mittelmäßige Mimen. So ergibt diese in dem Bau eines ‚verfallenen Wendendorfes' sehr mühsam vereinigte Handlung ganz einfach die schwache Aufführung eines schlechten Theaterstücks, das sich allerdings im geschlossenen Raum niemand bis zu Ende ansehen würde. Weil man hier aber einmal herausgefahren ist, zwischen schönen Kiefern in guter Luft sitzt, und der Sonnenuntergang auf den braunen Stämmen nicht von Eberhard König, sondern vom lieben Gott mit bewährtester Kunst gedichtet ist, so hält man aus, wenn man auch schließlich kaum mehr zuhört. Aber diese recht indirekte Leistung: uns einen Grad von Langeweile, dem sonst jeder vernünftige Mensch entfliehen würde, dulden zu machen, das ist es ja wohl nicht, was die Hussiten der Freiluft, der Natur, der Volkskunst verheißen haben!

Nicht ganz so grob, aber im Grunde ganz so einfach liegt es bei

dem Theater auf dem Brauhausberge bei Potsdam. Dort spielt man in einem hübschen jungen Eichenwald ein Stück von Axel Delmar: Der eiserne Heiland. Die Szene ist eine zerschossene Waldschmiede in der Nähe von — Kunersdorf. Hier also wird auf die Echtheit der Szenerie, auf Lokaltradition überhaupt kein Anspruch mehr gemacht; höchstens daß die Stadt Friedrichs des Großen einen letzten vagen Nimbus herüberstrahlen soll auf dies ihm gewidmete Theaterstück. Im übrigen haben wir einen ziemlich reinen, durch keinerlei volksfestliche Motive ernstlich gekreuzten Fall einer Theateraufführung, die statt im Bühnenhaus unter freiem Himmel spielt. Nun, zu der geforderten Entscheidungsprobe (eine Goethesche Iphigenie von einer neuen Wolter im Freien gespielt) ist es freilich noch weit. Immerhin ist das potsdamer Produkt viel diskutabler vom theatralischen Standpunkt aus, als die Spielerei in Bernau oder Pichelswerder. Axel Delmars Stück ist nicht viel schlechter als ein (allerdings minder geglückter) Wildenbruch. Die Menschen gewinnen zwar für uns durchaus kein selbstständiges Leben; der volkstümliche Humor ist zwar, bei Lichte besehen, ebenso aus der breiten literarischen Konvention wie das ethische Pathos: aber der Dialog ist flott und geschickt, die Szene wird abwechslungsreich und mit effektvollem Tempowechsel belebt, und es geht alles ganz gut — solange es nicht drauf ankommt! Denn wenn es drauf ankommt, wenn der Sohn des eisernen Schmiedes, der schon vier Brüder in den Bataillen des Königs gelassen hat, nun sagen soll, weshalb er vom kunersdorfer Schlachtfeld desertiert ist, dann offenbart sich die Ohnmacht eines geschickten Schriftstellers, der nicht zum Dichter berufen ist, und dieser wackere Dörfler sagt: „Die Erde rief mich" und andre Roman-Lyrismen übelster Sorte. Hinterher schildert er freilich die Schrecken des Schlachtfeldes mit gut gelernten und auch nicht ganz ohne Empfindung gesetzten Naturalismen; aber das deckt ein neues Defizit auf. Wenn wir nämlich nun wirklich mit diesem Deserteur gefühlt und alle teuflische, sinnlose Furchtbarkeit des Krieges empfunden haben, so wären die stärksten Worte eines großen Dichters nötig, um uns für diesen Schmied zu erwärmen, der um eines höhern Gebotes willen den flüchtigen Sohn in die Greuel der Schlacht zurückschickt. Delmars Held hat nur die banalsten Wendungen von Pflicht, Leid und Vaterland, und so kommt ein Anteil an dem gestellten geistigen Konflikt so wenig zustande wie an den vorgeblichen Menschen, die ihn tragen.

Im zweiten Akt beschreitet dann, nach seiner Niederlage bei Kunersdorf, der große Friedrich den Spielplatz. Er sagt und tut all die Dinge, von denen man uns schon in der Jugend erzählt hat, er habe sie wirklich nach jener Schlacht, oder nach andern verlorenen Gefechten, gesagt und getan. Ich glaube, man muß sehr ungebildet oder sehr überbildet sein, um von solchem Anruf geschichtlicher Pietätsgefühle

unberührt zu bleiben. Ich meinerseits bekenne: als der Schauspieler dort in seiner guten Maske und dem berühmten Kostüm, noch ohne zu sprechen, an mir vorüberging, durchrieselte mich eine Sekunde lang der volle Schauer der Illusion. Und selbst später, als der Schauspieler neben den historisch überlieferten, schlecht erfundenen Worten peinlich-theatralisch sprach, gab es ab und zu noch gut arrangierte Momente, in denen einem die historischen Reminiszenzen mit ihrer Stimmungsmacht über den kritischen Kopf wuchsen.

Arrangiert hatte man überhaupt gut auf dem Brauhausberge, und als Regisseur ist Herr Delmar den Herren von Bernau und Pichelswerder weit vorzuziehen. Auch sein schauspielerisches Material war im Durchschnitt nicht schlecht, und Marie Wolff als herzhafte Mutter, Paul Günther als desertierter und hernach durch Heldenmut rehabilitierter Sohn waren sogar auffallend begabt. So kamen immerhin Eindrücke zustande, die, aus so dünner Schicht sie aufstiegen, uns doch auf Momente nach Art künstlerischer Wirkungen einnehmen konnten. Und was tat nun die Natur, was tat die echte, freibelichtete Bühne dazu? Sie wurde vergessen! Sowie sich auch nur für einen Moment etwas wie einen wirkliche Stimmung einstellte, hatte unsre Phantasie das irreale, gerahmte Phantasiebild der Bühne vor sich und war den echten Bäumen, dem natürlichen Sonnenlicht, dem freien Himmel glücklich entronnen — in die Welt der Kunst. Das also ist der Gewinn! Nach Ueberwindung viel größerer Schwierigkeiten kommt man, zuweilen und wenn das Glück gut ist, zu annähernd gleichen Wirkungen wie im Theater. Denn die Schwierigkeiten sind größer: wenn es regnet oder geregnet hat, so befördern nasse Füße die Illusion nicht, und wenn die Sonne scheint, so kann sie niemand veranlassen, die Folge der Ereignisse mit sinnvollem Lichtwechsel zu betonen. In die Ritterkämpfe von Pichelswerder trugen Dampferpfeifen und Automobilhuppen die lebhafteste Gegenwart hinein, und auf dem Brauhausberg war es um Akustik und Optik schlechter bestellt als im verbautesten Theater. All diese Dinge hindern uns, aus dem Reich der Wirklichkeit hinüber in die künstlerische Welt zu springen. Dies bleibt doch nun einmal das Ziel, und dies Ziel ist nach den Bedingungen unsres Klimas und unsrer Kultur unendlich viel leichter im geschlossenen Hause zu erreichen als im Freien. Denn soweit es auf eine dramatische Wirkung abgesehen ist, will die Naturszene so gut wie die gemalte in ihrer Realität vergessen und für ein ideales Gebilde gehalten werden — nur daß sie es unendlich viel schwerer hat! Wenn wir, wie beim Volksfest, beim Maskenspiel zwischen Kunst und Wirklichkeit fröhlich und ohne Hingabe in der Mitte stehen bleiben wollen, dann hat die Naturszene natürlich ihr Recht, aber dann konkurriert man auch nicht mit eigentlichen künstlerischen Darbietungen.

Als Unterhaltung für die reifere Jugend, die man noch nicht mit

dem vollen Ernst der Kunst beschweren will, wären diese Spiele (auch ihrem textlichen Bestand nach!) vielleicht recht nett und harmlos. Sie sind aber nicht harmlos, weil sie behaupten, wirkliche Bühnenkunst ersetzen oder gar überbieten zu können. Dies ist schädlich, weil es der Grundanschauung kunstfremden Philistertums Nahrung gibt, der naturalistischen Anschauung, die die Reize einer Landpartie und eines Kunstgenusses vermengt; dies ist gefährlich, weil es die Auffassung voraussetzt, als könnte es überhaupt entscheidend darauf ankommen, aus welchem natürlichen oder fingierten Material, aus welchen Elementen eine Szene sei. Es kommt immer nur darauf an, daß diese Elemente zu einer neuen Harmonie geordnet werden, daß aus diesem Material die unwirkliche ideale Szene gebildet wird. Dies aber gelingt sehr viel leichter im Bühnenhaus als unter freiem Himmel. Und in diesem Sinne müssen die Ansprüche der Freiluftgläubigen abermals abgewiesen werden.

Der geheimnisvolle Tote / von Heinrich Eduard Jacob

Wer konnte jener sein? Ihn hob die Welle,
als sie des Mittags in die Düne glitt,
so mühlos, wie ein Lebender die Schwelle
zum Hause seiner Braut betritt.

Von wo war er noch blühend weggegangen?
Aus wessen Schiff war er herabgerollt?
Wer bildete des Mantels schöne Spangen?
Und welche Frauen trugen ein Verlangen,
und welche Gram um dieses Lockengold?

War er vielleicht ein Gott, der, zu versuchen
der Menschen Tun und Sittlichkeit bestellt,
sich nicht begnügend mit dem Opferkuchen
dahergekommen, Segnen oder Fluchen
in den verschlossenen Händen heimlich hält?

Wer wußte das? Ihn gruben, wo die Welle
ihn hergetragen, fromme Fischer ein:
und davon mochte jene karge Stelle
jahrzehntelang so reich an Fischen sein.

Rundschau

Von Rossini zu Puccini

Eine Art großer musikalischer Kunstausstellung war den tausenden von Italienpilgern für dieses Jubiläumsjahr versprochen worden. Wer nun die Musikgeschichte Italiens auch nur in Umrissen kennt, der hatte vor allen Dingen erwartet, daß sich Florenz, die Geburtsstätte des dramma per musica in hervorragender Weise an dieser Operngedenkfeier beteiligen würde. Mancher hatte sich in idealem Enthusiasmus wohl gar schon darauf gefreut, auch in Neapel die alte neapolitanische Buffo-Oper neu erstehen zu sehen. Aber bisher ist es bei Versprechungen geblieben. Nur das Teatro Costanzi in Rom ist seinem vorgefaßten Plane, einen Opernzyklus zu veranstalten, wenigstens einigermaßen treu geblieben, während jene historische Musikausstellung verschoben worden ist und im Herbst nachgeholt werden — soll. Doch hierzulande, wo man von dem und für den Moment lebt, wollen auch wir uns des Erlebten, des Genossenen freudigst erinnern und alle Bedenken beiseite lassen.

Ich erlebe noch einmal die köstliche Vorstellung des ‚Barbiers von Sevilla' bei ‚volkstümlichen Preisen' (zehn Lire der Parkettplatz!), die wie eine Uraufführung dieser Oper anmutete. Wohin war der hämisch-vertrottelte Bartolo der deutschen Opernbühnen geraten, wohin der Basilio mit den überlangen weißen Handschuhen und dem Familienregenschirm? Wer, um alles in der Welt, hat diesen Unsinn eingeführt? Hier in Rom erst wurden wir der machtvollen inspiratorischen Inbrunst inne, die in Rossini gelebt hat, da er in einem einzigen großen Zuge diese übersprudelnd lustige Partitur schrieb, deren spanisches Feuer nun erst zum Durchbruch kam. Vor allem aber stand ein Darsteller von innerer Menschlichkeit auf dieser stockitalienischen Opernbühne, der man in Deutschland so gern nachsagt, daß sie die Gesangsvirtuosität überwiegen lasse: Giuseppe Kaschmann, der uns als Doktor Bartolo einen gebildeten, jovialen, heiratslustigen, aber auch resignationsbereiten Arzt und Menschen auf die Füße stellte, nicht einen Operetten-Hahnrei, wie er außerhalb Italiens seit Jahrzehnten oder gar Jahrhunderten sein Unwesen treibt. Er trällerte und sang doch zugleich seine Partie, deren leiseste Wendung er mit väterlicher Zärtlichkeit in Leben und Geist umsetzte. Menschlich am nächsten kam ihm Titta Ruffo als Figaro. Aber so viel Persönlichkeit auch in seiner grazilen, national-spanisch wirkenden Art liegt — im Grunde ist dieser Ruffo ein singender Darsteller, der stets sich und das Publikum daran erinnert, daß er der berühmte und allbeliebte Baritonist Ruffo ist. Die echte Koloraturen-Nachtigall ist Gabriella Bareto, als Rosine, von Gestalt und Antlitz „weder Fräulein, weder schön" und doch schmelzend lieblich, sobald ihre Töne ganz innig pianissimo anheben und wirklich nachtigallenhaft anschwellen, um

dann in der Höhe, dieser gefährlichen Höhe erst ihre ganze Süßigkeit zu offenbaren. Prächtig individualisiert Nazareno de Angelis den Musikmeister Rosinens, den ippocrita Basilio. Nun erst gewinnt die Verläumdungsarie im ersten Akt ihre wahre groteske Farbe, nun erst wird der Zusammenhang und die Abkunft dieser Gestalt mit und von der italienischen Stegreifkomödie klar. Am Dirigentenpult saß ein Sechziger mit feurigen Augen und temperamentdurchglühten Bewegungen, dazu ein Musiker von Leidenschaft und Kenntnissen, Luigi Manzinelli, in Deutschland unbekannt, in Italien ‚geschätzt', aber nicht vergöttert, wie andre, etwa Toscanini. Und doch ist er auch ein Komponist von eigenem Profil. Seine einaktige mittelalterliche Legende ‚Paolo e Francesca', die er im Costanzi aufführte, zeigt Rasse und technisches Können und hat feine harmonische Schlaglichter. Schade, daß die Geschichte von Paolo und Francesca so täuschend der Legende von Pelleas und Melisande ähnelt; man würde sich sonst vielleicht, namentlich außerhalb Italiens, für diese Partitur interessieren, die hier in Rom kaum mit kühler Achtung aufgenommen wurde.

Das römische wie das fremde Publikum hat ja doch nur Sinn und Ohr für die Werke der ‚Namen'. So war diese ganze nun beschlossene erste italienische Opern-Stagione eigentlich nur ein einziger Auftakt zu dem großen Clou, zu Puccinis ‚Mädchen aus dem Westen'. Mit Schrecken entdeckt man an so einem italienischen Premierenabend die Herkunft dieser gefährlichen Institution aus romanischen Landen. Wie lange noch und auch in Deutschland werden die Premierenpreise ins Unermeßliche steigen und die Kritikfähigkeit der Snobs, die sichs leisten können, ins Unermeßliche sinken! Das Wort von der Lüge der Konvention hat seine Wahrheit wieder einmal bewiesen, als man unkünstlerisch genug war, ein solches Machwerk darum frenetisch zu umjubeln, weil es von der Hand des Maestro Puccini, unsers Puccini herstammt! Dieser Schauerroman von Minnie, dem Heldenmädchen aus dem Goldlande, und von Romerrez, dem schönen Räuber, den Minnie vor der Lynchjustiz der Goldgräber und ihres düsteren Anführers, des Sheriffs Rance, errettet, sollte entweder von Kommissionsrat Busch oder von Ferdinand Bonn schleunigst inszeniert werden. Wenigstens verfügt man bei Busch über die nötigen Kunstschützen und Reiter, und Minnies Partie kann ja von einer Balletteuse getanzt werden, während eine Sängerin ihre Rolle hinter den Kulissen singt! Man muß es wirklich aufs tiefste beklagen, wie hier ein Künstler von der Echtheit der Empfindung, als der sich Puccini in ‚Bohème' und teilweise selbst noch in ‚Madame Butterfly' erwiesen hat, es seiner für würdig hält, den Weg zum Sensationsruhm weiterzuschreiten, den er mit der bluttriefenden ‚Tosca' begonnen hat. Der Sheriff Rance ist eine zweite Auflage des zynischen Polizeispitzels Scarpia und Minnie eine Variation der Tosca; nur in der Nervenpein hat es der betriebsame amerikanische Librettist Belasco hier noch weiter gebracht als Sardou in ‚Tosca'. Das kracht und knackt

und brüllt und winselt auf der Bühne, daß man sich schier die Ohren zuhalten möchte! Der Komponist begnügte sich damit, im Blute raffiniertester Dissonanzen zu waten, die sich nur ganz vorübergehend zu Puccini-Kantilenen aufhellen. Aber auch in ihnen erscheint die Note der ‚Bohème' bereits kopiert und zur Schablone erstarrt. Skrupellos wandelt sich der weiche Poet und Lyriker, der diskrete Tonpsych

olog der ‚Bohème' mehr und mehr zum Effekt-Routinier, zum hohlen Theatraliker, der fest entschlossen zu sein scheint, dem Dollarruhm sein besseres Künstler-Ich zu opfern. Und für ein solches Machwerk ward ein Arturo Toscanini als Dirigent ausersehen, ein Vollblut-Musiker, der sich mit wahrhaft übermenschlicher Aufopferung der horrend schweren Partitur annahm und sie durch trefflich abgewogene Verteilung von Licht und Schatten in ein geradezu magisches Licht rückte. Die Darsteller spielten echt kalifornisch; sie bemäntelten nichts und verklärten nichts. Unter dieser Auffassung büßte namentlich die Titelrolle ziemlich viel von der Romantik ein, die diesem guten Stern der verwahrlosten Goldgräber doch eigen ist. Aber das wollte ja die Smokingschar der römischen Premierentiger und Tigerinnen gerade! Wer vierhundert Francs für seine Loge bezahlt, der wird wohl zum Teufel noch das Recht haben, sich seine teuren Nerven zu Tode hämmern und kitzeln zu lassen!

Arthur Neisser

Fannys erstes Stück

Im kleinen Court Theatre an der Grenze der Künstlervorstadt Chelsea hat Bernard Shaw vor Jahren seine großen Erfolge erzielt. So sehr nun auch inzwischen sein Leserpublikum angeschwollen ist: ein großes Theater hat er in London auf die Dauer niemals füllen können. Alle Versuche der letzten Zeit, im Duke of York's, im Criterion, sind fehlgeschlagen, und erst als er vor einigen Wochen wieder in ein ganz kleines Haus einzog, ins Little Theatre, leuchtete ihm ‚Fortunas holdes Angesicht' von neuem. Merkwürdigerweise ist es diesmal nicht das Häuflein der stark masochistisch angehauchten intellectuals, die alle von der Idee besessen sind, nur rasch unter Weiberherrschaft zu gelangen, das den Erfolg bestimmt; es sind auch nicht die in grünen und lila Säcken herausfordernd einherschreitenden Amazonen der Mrs. Pankhurst, nicht die zartbesaiteten Sandalenträger der simple life brigade und nicht die langlockigen Jünglinge der langsam einnickenden Fabian Society, die das Plakat ‚Ausverkauft' verursachen — nein, diesmal hat der smart set an Bernard Shaw Gefallen gefunden (und das könnte Shaw eine Sekunde lang Gedanken machen). Vor dem Portal stauen sich Automobile, Elektromobile und Equipagen, denen Damen mit tief entblößten Rücken und Herren entsteigen, deren Fracks im Schnitt unverkennbar die Marke Sholte tragen. Und wie heißt die Ursache des Gedränges? ‚Fanny's first Play', eine mehrszenige Diskussion über Kindererziehung, Elternrespektabilität und Familienleben in der nun schon bekannten Shaw-Weis'. Darin wird auch in vier Repräsentanten die Theaterkritik Londons verspottet, oder vielmehr, es wird ihr das Brot lachend aus dem Munde gezogen,

denn alle ernsten und scherzhaften Einwände, die überhaupt nur gegen das Stück vorgebracht werden könnten, läßt Shaw von der Bühne herab verkünden; und darin wird neben ernsten und scherzhaften Wendungen ausgesprochen, daß es einem jungen ehrbaren Mädchen wohl anstehe, mit fremden Offizieren in Nachtlokalen zu tanzen und Polizisten einige Zähne einzuschlagen. Allerdings, wer behauptet, daß ‚Fannys erstes Stück‘ von Shaw sei, tut es auf eigene Gefahr. Auf den Programmen steht nämlich als Autor blos ******* **** verzeichnet. Aber zur Erleuchtung jenes letzten Idioten, der das Rätsel des elffachen Stars noch nicht gelöst haben sollte, druckt die Direktion unter dem Titel einige freundliche Preßstimmen ab, deren erste lautet: „Bernard Shaw in seiner besten Laune“. Warum Shaw seinen eigenen guten Namen verschwieg (als ob er sich Fannys ersten Stückes und seiner eigenen besten Laune schämte) und sich blos einen elffachen Stern nennt, ist nicht bekannt geworden und ist auch unerklärlich. Ueber das Stück wäre noch zu sagen, daß der unbekannte Autor sich seit drei Jahren, um dramatische Bewegung vorzutäuschen, beharrlich um die eigene Achse dreht (bis ihm Sterne vor den Augen flimmern). Das kann ihm kein Mensch verbieten, und uns, die wir sein Genie verehren, bleibt nichts übrig, als geduldig zu warten, bis er sich wieder erinnert, daß er der Dichter von ‚Candida‘ und ‚Caesar und Cleopatra‘ ist.

Sil Vara

Spieldramen

Felix Brauns Komödie ‚Till Eulenspiegels Kaisertum‘ (im Verlag von Erich Reiß) wäre einer Bühnenprobe durchaus würdig. Das Narrenschellentum Tills, der durch die Laune eines jungen Kaisers für drei Tage Herrscher geworden ist, droht einen Augenblick an der Würde, an der Größe, an der Borniertheit und der Dummheit von Menschen zu zerschellen. Zwischen Trug und Wirklichkeit, zwischen Anfang und Ende des Traums pflanzt sich plötzlich turmhoch der Glaube an die eigene Gottähnlichkeit, die Erkenntnis des grausigen Rückfalls in das leere, graue Nichts der Vergangenheit auf. Einen Augenblick neigt die Komödie zur tragischen Komponente der Tragikomödie hin, und Till Eulenspiegel droht seelisch und leiblich an dem Unverstand seiner Helfershelfer, an der waghalsigen Spielerei der wirklichen Herrscher zu verbluten. Am Ende aber siegt das Narrentum; das Spiel ist aus, und das Lachen bleibt dem, der ewig zu Recht lachte über Menschen und Menschenwitz.

Die Voraussetzungen zu diesem Stück sind nicht frei gegeben, sondern gesucht, die Entwicklung nicht durch neue und originelle Verschiebungen variiert (Rudolf Rittner hat die Liebestragödie des Narren viel tiefer gefaßt und dargestellt). Aber der Wortwechsel ist frisch von der Leber weg gestaltet, die Szenen schlingen sich folgesicher ineinander und schließen einen lückenlosen Kreis. Ueber dem Ganzen schwebt das Lächeln des nachdenklich Philosophierenden, die Ironie des Unparteiischen, das sittliche Nachfühlen eines Ethikers. Wir würden dieses Dichterwerk eines Lyrikers auf der Bühne freudig willkommen heißen. Ein Stück von diesem

Eulenspiegel haben wir alle in uns. Mit dem Unterschied allein, daß uns ein befreiendes Lachen fehlt. Brauns Werk verhilft manchem vielleicht auch zu diesem schwermütig lockenden Recht.

Kurt Singer

Richard Leopold

Kaum jemals ist die Zahl der Groteskkomiker so groß gewesen wie heute. Wahrscheinlich haben zurückliegende Theaterepochen mehr Arm und Bein verrenkende Clowns, mehr bizarre Grimassenschneider, also mehr wagemutige Körperphantasten gesehen. Wenn man aber heute von Groteskkomikern spricht, meint man nicht diese Gruppe, die wohl nur noch Richard Großmann vertritt, sondern eine andre, höherstehende, die die Unwirklichkeit auch auf das innere Format der Gestalt überträgt. Auf die Komiker von heute beginnt zweierlei einzuwirken: der Sport, der ihren Körperausdruck erzieht, und die psychologische Entwicklung der Schauspielkunst, die sie fähig macht, auch das seelische Leben phantastischer zu differenzieren und barock zu verschnörkeln. Und diese Groteskkomik, in deren wilder Körperphantasie sich eine ebenso kühne seelische Phantasie auslebt, ist heute besonders stark vertreten, am genialsten von Max Pallenberg. Trotzdem ist eine solche Fülle der Gesichter nur bezeichnend für den Reichtum einer Zeit an mittleren, für die Armut an großen Talenten. Denn diesen schließen sich die bizarren Einfälle und skurrilen Verzerrungen wieder zu einem harmonischen Spiel phantastischer Linien zusammen. Sie geben wieder eine ausgeglichene, in sich ruhende Gestalt, nur auf höherm, märchenhaftem Niveau. Hier steht heute allein Arthur Vollmer. Eine ganz ins Groteske schweifende Komik kann zwar hohen, aber nie höchsten Ranges sein.

Während nun die meisten Schauspieler, deren Kunst von der Plötzlichkeit ihrer Einfälle, von der Heftigkeit ihrer Launen, von der Bizarrerie ihrer Mittel lebt, ihre Gestalten selbst unkontrollierbar, sprunghaft, übergangslos anlegen, gibt es wieder andre, die diese Ueberraschungsmöglichkeiten außerhalb der Gestalt lassen. Die nicht die Rolle selbst phantastisch geben, sondern phantastische Variationen über die Rolle spielen. Zu ihnen gehört Richard Leopold. Man hat von ihm nicht den Eindruck, daß er die oft seelisch und körperlich ganz gleichmäßig gebauten Kerle, die er zu spielen bekommt, in die Ausdrucksform seines kleinen, geduckten, sozusagen geschüttelten Körpers, seiner hohen, weiberhaften Fistelstimme überträgt, sondern daß er mit seinen schusseligen, fahrigen Gebärden, seinen stimmlichen Purzelbäumen das Bild eines halbwegs normalen Menschen, wie in krausen, verrückten Randleisten, glossiert. Die Sprache des Körpers bleibt jenseits der Gestalt. Es ist die Kunst immer neuer Schnörkel und Arabesken. Richard Leopold setzt an. „Aha!", denkt man, „ein solcher Bursche ist das!" Aber darauf: „Ach nein, gerade das Gegenteil. Oder doch? Wirklich, es scheint fast. Nein, nein. Noch immer nicht. Ja, aber was ist denn das?" Eben wirft Richard Leopold den Kopf zurück und läßt seine Stimme in den Hals hinein immer höher rutschen. „Mein Herr, sind Sie denn verrückt?!" „Was wollen Sie!"—fährt er auf,

und plötzlich stolpert sein Organ stufenweise herunter — „was wollen Sie? Ich bin der vernünftigste Mann von der Welt! Benehmen Sie sich gefälligst so korrekt wie ich!“ Mutig schießt er nach vorn, stößt eilfertig die Worte heraus, als ob er selbst fürchtete, diese tapfere Periode könnte zu Ende sein, bevor er alles vom Herzen hätte, und reckt sich, so gerade er nur kann. „Desto schlimmer, wenn Sie bei Verstand sind und sich hier so verrückt gebärden!!“ „Bitte, bitte“, murmelt er mit vor Schrecken sitzen gebliebenen Resten von Energie, „entschuldigen Sie nur. Gewiß, gewiß, ich bin schon verrückt. Ganz wie Sie wünschen.“ Dabei schrumpft er zusammen, kriecht ganz in sich hinein und sieht nun wie geprügelt aus. Die vorwitzig herausgeschnellten Worte zerkrümeln unverständlich. Es ist, als ob sie in den Mund zurückschlüpften. Und schnell, wie wenn er, um nur ja allen Wünschen gerecht zu werden, gleichzeitig zeigen wollte, daß er vernünftig und spleenig sei, krault er sich nachdenklich hinterm Ohr und schlägt sich zwei-, dreimal unmotiviert auf die Backe.

So scheint Richard Leopolds Groteskkomik nur Oberflächenkunst zu sein. Aber sie ist doch auch von innen her phantastisch. Sonst könnte sie sich nicht so launig und selbstverständlich, so ungezwungen und optimistisch geben. Nur daß die seelische Sprungbereitschaft nicht in die Gestalt übergeht, sondern diese vom Schauspieler aus immer wieder verwandelt. Leopold ist als Charakteristiker kein Proteus, aber innerhalb der Rolle ein Proteus. Er spielt Variationen über das Thema eines Charakters. Seine Komik erinnert an den Farbenwechsel des Chamäleons. Denn sie ist die Komik des ewigen Sich-selbstdementierens, die Komik des Anlaufs und Rücklaufs. Leopolds Gestalten sind deutlich, wenn man sie sieht und hört. Aber sie würden zerfließen, wenn man sie anfaßte. Herbert Jhering

Pantomime

Sie war arm, und sie hatte einen reichen Liebhaber. Der hatte nur noch hinten Haare, einen Streifen über dem Nacken, von Ohr zu Ohr. Und die Haare waren von hinten herauf über den ganzen Kopf gekämmt und mit Pomade festgelegt.

Einmal, als das Mädchen am Morgen aufwachte, schlief der Mann noch ganz fest, und die langen Haarsträhnen hingen verstreut auf dem Kissen und auf seiner Schulter.

Das Mädchen setzte sich auf und flocht dem Schlafenden einen Zopf, den sie dann mit einer lichtroten Seidenschleife zusammenband. Sie tat das ganz ernst und geschäftig. Als sie fertig war, stand sie leise auf, zog sich an und ging weg.

Als sie am Abend wiederkam und vor der Wohnungstür stand, kam es ihr vor, als sei es drinnen merkwürdig still. Sie schloß auf und ging in die Wohnung. Es war alles dunkel.

Sie kam in die Wohnstube und machte Licht. Da hing der Mann mitten im Zimmer.

Tot und kläglich baumelte er vom Lüster herunter. Sorgfältig gekleidet, rasiert und frisiert, die lange Haarsträhne fest über die Glatze geklebt. In seiner rechten Hand, zwischen den steifgewordenen Fingern, schimmerte das lichtrote Band. Else Onno

Aus der Praxis

Sommertheater

Liste der Sommerbühnen

Aachen, Edentheater. — Altenburg S.-A., Neues Operettentheater, Dir. H. Rolf [schon geschlossen wegen schlechten Geschäftsgangs]. — Bad Arendsee (Altmark). — Arolsen, Fürstl. Waldeckisches Residenzth., Dir. Carl Sauermann. — Augsburg-Göggingen, Kurth., Dir. Stengg-Krauß, zugl. Dir. d. Stadttheaters Heilbronn und d. Kgl. Opernhauses Bayreuth. — Augsburg-Oberhausen, Dir. Hans Kettl, zugl. Dir. d. Volksth. Augsburg. — Bad Aussee, Kurth., Dir. Dr. Karl Thannabaur, art. Leiter A. Rede.

Baden (Schweiz), Kurth., Dir. Adolf Steinbert. — Baden-Baden, Städt. Kurtheater, Dir. Siegfried Heinzel. — Baden b. Wien, Arena, Dir. Ferd. Schütz, zugl. Dir. d. Jubiläums-Stadtth. — Badenweiler, Kurtheater, Dir. H. Schwantge, zugl. Dir. d. Stadtth. Mülhausen i. E. — Basel, Bömlys Th., Dir. Alfr. Bömly.

Berlin: Neues Kgl. Operntth. (Kroll), Dir. H. Hagin, zugl. Dir. d. Stadtgartenth. Karlsruhe. — Apolloth., Gesamtgastspiele. — Berliner Th., Wiedereröffnung 15. 7. — Deutsches Th. u. Kammerspiele, geschlossen. — Fr. Wilh. Schauspielhaus, Dir. A. Rack. — Kleines Th., Dir. William Wauer. — Komische Oper, Dir. Heinz Gordon zugl. Dir. d. Centralth. Dresden. — Lessingth., Gesamtgastspiel. — Luisenth., Dir. Ernst Ritterfeld. — Lustspielh., Dir. Ernst Bach. — Metropolth., Dir. Richard Schultz. — Neues Operettenth., Ensemble-Gastspiel d. Neuen Schauspielh. — Neues Schauspielh., Ensemble-Gastspiel d. Neuen Operettenth. — Neues Th., Dir. Carl Coßmann, zugl. Dir. d. Stadtth. Magdeburg. — Praterth., Sommerspielzeit d. Bürgerl. Schauspielh. — Puhlmanns Th., Dir. Carl Reich. — Roseth., Sommerspielzeit und Gartenbühne. — Schillerth. Charlottenburg, Sommerspielzeit. — Trianon-Theater, Ensemble-Gastspiel d. Neuen Schauspielh. — Volksgartentheater, Badstr. 8, Dir. Max Silberstein.

Bern, Intimes Th. — Bernau, Hussitenspiele. — Bernburg, Viktoriath., Dir. Fritz Urban. — Bielefeld, Sommerth., Dir. Fritz Kaiser, zugl. Dir. d. Stadtth. Forst i. L. — Binz a. R., verb. m. Putbus. — Bockenheim, siehe Frankfurt a. M. — Borkum, Kurth., Dir. Otto Steinert (Wilhelmshaven) u. Kurt Paetzold. — Brandenburg a. H., Sommerth., Dir. Armand Tresper, bisher Dir. d. Stadtth. Bremerhaven. — Braunschweig, Verein. Sommerth., Dir. Ruhtisch. — Bremen, Schauspielh., Sommerspielzeit (Operette). — Bremen, Tivoli, Dir. L. A. Alvarez. — Breslau, Sommertheater (Liebichs Etabliss.), Dir. Hugo Wandelt. — Breslau, Viktoriath., Dir. Henry Bender. — Bromberg, Elysiumth., Dir. Ed. Schulz. Patzers Operettenth., Dir. Alb. Knabe.

(Fortsetzung folgt. Ergänzungen und Berichtigungen erbeten)

Annahmen

Direktor Hagin, der Leiter der Sommeroper bei Kroll, beabsichtigt im Laufe des Juli das Musikdrama „Der Musikant" von Julius Bittner zur Aufführung zu bringen. Von Bittner sind in Wien bereits zwei Opern, „Die rote Gred" und eben „Der Musikant", aufgeführt worden.

Ernst Hardts Versspiel „Ninon von Lenclos" hat ein junger Grieche,

Michele Culambio, zum Text einer Oper benutzt. Das neue Werk ist vom leipziger Stadttheater zur Uraufführung am Beginn der nächsten Spielzeit angenommen worden.

*

Bernstein-Sawersky und Schlack: Das Loch in der Mauer. Berlin, Lustspielhaus.

Camondo: Der Clown, Oper. Cöln, Stadttheater.

A. Capus: Schwache Stunden. Berlin, Kleines Th.

Ludwig Dubner: Kurzschluß, Dreiaktige Operette. Text von Wolfgang Springer. Zeitz, Stadtth. **(A. B. Schön, Leipzig).**

Siegwart Ehrlich: Der tolle Kosak, Dreiaktige Operette. Text von Béla Jenbach und Hans Hall. Leipzig, Stadtth.

H. C. Greeff: Propellerbruch, Dreiaktiger Schwank. Hamburg, Deutsches Theater.

Ernst Hardt: Gudrun, Fünfaktiges Trauersp. Dresden, Hofth. **(Anst. f. Auff.)**

Aufführungen

Der Bücherrevisor Herr Nack hatte das Libretto einer romantischen Operette verfaßt, ‚Der Mädchenhändler‘ und ließ von einem italienischen Komponisten Christofaro die Musik dazu schreiben. Er trat mit dem berliner Theaterunternehmer William Löwe in Verbindung, der ihm das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater dafür pachten und leiten sollte. Nach Lektüre des Librettos erklärte der Unternehmer eine Umarbeitung für nötig und verlangte ein Betriebskapital von 15 000 Mark. Herr Nack war aber nur gewillt, 10 000 Mark zur Verfügung zu stellen, insbesondere wollte er von einer Umarbeitung seines Textes nichts wissen und telephonierte dem Unternehmer ab. Er übernahm selbst die Direktion, doch konnte die erste Aufführung, die gleich in den Anfangsszenen viel unfreiwilligen Humor entwickelte, nicht zu Ende geführt werden, da der selbst dirigierende Komponist von einem Unwohlsein befallen wurde. Die meisten Kritiker der berliner Presse waren schon nicht mehr im Hause.

*

Ueber die Zahl der Aufführungen Shakespearescher Dramen während des Spieljahres 1910 gibt interessante Aufschlüsse die bekannte gewissenhafte Zusammenstellung Armin Wechsungs in dem demnächst erscheinenden neuen Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Gespielt wurde Shakespeare von 189 Theatergesellschaften mit 24 Stücken in 1220 Aufführungen. Den Rekord hat dieses Mal ‚Hamlet‘ (149 Mal durch 66 Gesellschaften); dann folgen ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘ (137:46), ‚Othello‘ (130:51), ‚Ein Wintermärchen‘ (52:7), ‚Macbeth‘ (38:12), ‚König Lear‘ (36:14), ‚Richard der Dritte‘ (30:15), ‚Richard der Zweite‘ (13:8), ‚Der Sturm‘ (5:1), ‚Coriolan‘ (4:2). Natürlich fallen die meisten Aufführungen auf Berlin; dann folgen München, Leipzig, Dresden, Hamburg, Cöln, Düsseldorf, Elberfeld.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

3. 7. Bubendey: Der Backfisch. Lustspiel in vier Akten. Jena, Sommertheater.

4. 7. H. Michaelis: Till Eulenspiegel, Einakter. Königsberg, Neues Schauspielhaus.

O. Haseneier: Peter von Orb, Schauspiel. Bad Orb, Volkstheater.

6. 7. G. Becce: Das Bett der Pompadour, Operette in drei Akten. Text von K. Schneider. Bremen, Schauspielhaus.

7. 7. A. Hinrichs: Frithjof, Sagenspiel in fünf Akten. Göttingen, Freie Studentenschaft (im Stadttheater).

7. 7. F. de Cristofaro: Badines Entführung, Komische Operette. Text von A. Nack. Berlin, Fried-

rich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

12. 7. C. Ohnesorg: Lady Lustikus. Operette in drei Akten. Text von Fr. B. Decker. Nürnberg, Apollotheater. (V. D. B.)

2) von übersetzten Werken

P. Hervé: Alma, wo wohnst du? Vaudeville in drei Akten. Magdeburg, Viktoriatheater. ((Harmonie).

A. Rivoire und L. Besnard: Mein Freund Teddy, Kom. in drei Akten. Frankfurt am Main, Schauspielhaus. (Ahn).

S. Vincze: Der verbotene Kuß. Operette in drei Akten. Text von Pasztor und Schanzer. Dresden, Centraltheater. (Arion).

Bühnenvertrieb

Stanislaus Przybyszewski hat seine Werke ‚Das große Glück', ‚Das goldene Vließ', ‚Schnee', ‚Gelübde' und ‚Lebensfest' dem Dramatischen Zentralbureau Rubinverlag in München in Vertrieb gegeben.

Der Verlag Sonzogno, Mailand, hat nach dem Erfolg der Operette ‚Der Rodelzigeuner' im berliner Neuen Theater das Verlagsrecht für Spanien, Portugal und Südamerika, die Theatertrustfirma Hubert & Co., New York, für Nordamerika erworben.

Zensur

Der klerikale Landesausschuß in Linz hat vor einiger Zeit die Aufführung von Schönherrs ‚Glaube und Heimat' verboten. Nun wollte Exls Bauerntheater das Stück im linzer Kolosseum aufführen. Die Statthalterei verweigerte aber die Bewilligung des Gastspiels, angeblich weil der bauliche Zustand des Kolosseums den polizeilichen Anforderungen nicht entspreche. Unter der freisinnigen Bevölkerung herrscht hierüber Entrüstung, um so mehr, als ein reichsdeutsches Ensemble jüngst im Kolosseum Vorstellungen gab, ohne daß Einwendungen erhoben wurden.

Der Einakter-Zyklus ‚Der stärkere Ruf' von Marie Louise Becker, der von der wiener Residenzbühne angenommen war, hat ein halbes Jahr bei der Zensurbehörde gelagert. Jetzt zum Saisonschluß hat man den letzten der Einakter ‚Der stärkere Ruf' verboten, angeblich weil darin vom Papst Alexander Borgia gesprochen wird.

Preisausschreiben

Herbert Eulenbergs soeben vollendetes Drama ‚Alles um Geld' erhielt vom ‚Frauenbund zur Ehrung rheinischer Dichter' den diesjährigen Preis und wurde von Direktor Brahm zur Uraufführung angenommen. Das Stück wird schon Ende September im Lessingtheater in Szene gehen.

*

Die Kommission der dramatischen Kunst in Italien hatte zwei Preise, einen von 2000 und einen von 1000 Lire ausgeschrieben, um das beste patriotische Schauspiel im Jubiläumsjahre auszuzeichnen. Das Resultat war kläglich. Nur drei Arbeiten waren überhaupt eingegangen. Antona Traversi hatte sein Drama ‚La Madre', Sabatino Lopez seine Komödie ‚La buona figliuola' und Umberto Bozzino seine Vers-Tragödie ‚Fedra' eingereicht. Alle drei Arbeiten waren schon in verschiedenen Städten Italiens im Laufe des Winters mit Erfolg aufgeführt worden. So viel Vorzüge sie auch aufwiesen, so entsprachen sie doch nicht der Preisaufgabe. Die Prämie wurde daher nicht verteilt.

Neue Bücher

Der Deutsche Bühnenverein kündigt die Herausgabe eines schon seit langem vorbereiteten ›Deutschen Theater-Adreßbuches‹ an, das im Verlag Oesterheld & Co., Berlin W 15, zum ersten Mal in diesem Jahr erscheinen wird. Dies Werk,

das als Nachschlagebuch für alle Interessenten des Theaters gedacht ist, wird das Personalverzeichnis aller deutschspielenden Bühnen und in knapper Form eine Fülle neuen Materials aus dem umfangreichen Gebiet des Theaterwesens enthalten und, schon unmittelbar nach Beginn der Spielzeit, in handlichem Taschenformat erscheinen. Der Preis ist auf drei Mark (Subskriptionspreis, vor Erscheinen, zwei Mark) festgesetzt worden.

*

N. D. Bernstein: Anton Rubinstein. Musikerbiographien. Bd. 29. Leipzig, Reclam. 112 S. 20 Pf.

K. Birk: Heinrich von Kleists ›Robert Guiskard‹, Beitrag zur Inszenierung des Fragments. Prag, J. G. Calve. 26 S. M. 1,20.

G. Braschowanoff: Von Olympia nach Bayreuth. Eine Geistesstadiodromie. 1. Bd. Leipzig, Xenienverlag. 4 M.

J. Eckardt: Karl Schönherrs ›Glaube und Heimat‹. München, W. Foth. 109 S. M. 1,20.

E. v. Frankenberg: Die geistigen Grundlagen der Theaterkunst. Weimar, G. Kiepenheuer.

Molière in deutscher Sprache. Uebersetzt von Otto Hauser, Udo Gaede und Erich Meyer. 6 Bde. Berlin - Schöneberg, Alexander Duncker. Bd. 1, 320 S. 4 M., geb. 5 M.

J. Savits: Der Schauspieler und das Publikum. Vortrag. München, W. Foth. 39 S., 90 Pf.

H. Stümcke: Die deutsche Theater-Ausstellung Berlin 1910. Schriften der Ges. f. Theatergesch. Bd. 17, Selbstverlag.

Cosima Wagner: Franz Liszt, ein Gedenkblatt von seiner Tochter. München, Bruckmann. 2 M., geb. 3 M.

R. Wagner, Aussprüche über Musik und Musiker. Herausg. v. Daniela Thode. München, Bruckmann. 2 M., geb. 3,50 M.

Zeitungen und Zeitschriften

F. Adler: Anzengrubers ‘G'wissenswurm‘. Oesterreichische Rundschau XXVII, 1.

Th. Antropp: Vom Verfall der wiener Operette. Strom I, 3.

D. Balmung: Goethes Bearbeitung von Shakespeares ‚Romeo und Julia‘. Beilage zur Vossischen Zeitung 28.

E. Bernstein: Die Vergröberung des Theaters. Strom I, 2.

C. Droste: Léon Rains. Bühne und Welt XIII, 19.

L. Greiner: Theaterwidersprüche. Theater II, 21.

C. Heine: Stilfragen. Szene I, 1.

A. Horneffer: Emil Gött. Die Tat III, 4.

K. Kraus: Der kleine Pan stinkt noch. Fackel 326/327/328.

W. von Molo: Liliencrons Dramen. Merker II, 18.

E. Pierson: Die Königlich Sächsische Musikalische Kapelle. Bühne und Welt XIII, 19.

W. Schumann: Gertrud Eysoldt. Kunstwart XXIV, 17.

E. Schur: Naturtheater. Deutsche Bühne III, 11.

E. Seekel: Fausts Gang in die Unterwelt. Der neue Weg XL, 26.

A. Seidl: Zur Neu-Inszenierung der Weberschen ‚Euryanthe‘. Deutsche Bühne III, 11.

K. Storck: Gustav Mahler. Türmer XIII, 10.

A. Strindberg: Macbeth. Der neue Weg XL, 27.

A. Walter-Horst: Vorbilder für Ausdrucksbestrebungen. Szene I, 1.

Dr. Weidenmüller: Hebbelmuseum und Hebbelbühne in Wesselburen. Bühne und Welt XIII, 19.

Engagements

Berlin (Hofoper): Rudolf Gerhardt (Heldenbariton) von Düsseldorf, Stadtth., ab 1912.

— (Schauspielh.): Arnold Stange von Dresden Centralth.

— (Deutsches Th.): Paula Reimann von Berlin Schauspielh., Lia Rosen von Wien Burgth.

— (Neues Schauspielh.): Dr. Leopold Dahlberg von Riga als Regisseur.

— (Residenzth.): Selma L'Hiver.

— (Schillerth.): Jeanette Bethge von Hannover Deutsch. Th., Robert Marlitz von Zürich Stadtth.

Bern (Stadtth.): Eugen Papst, Kapellmeist.

Dresden (Hofth.): Desider Zador von Berlin Kom. Oper.

Frankfurt a. M. (Schauspielh.): Rudolf Lettinger von Berlin Friedr. Wilhelmst. Schauspielh. ab 1912.

— (Neues Th.): Grete Carlsen, Tilli Dellon, Klara Goericke von Berlin Neues Schauspielh., Jenny Schaffer von Berlin Deutsches Th., Otto Bernstein von Berlin Schillerth.

Hamburg (Stadtth.): Karin Gilberg-Gade von Berlin Kom. Oper ab 1912, Svend Gade ab 1912.

Königsberg (Stadtth.): O. Clemm von Barmen Stadtth. 1912/14.

Luzern: Eduard Schüller von Karlsruhe Hofth. a. G. f. d. S. 1911/12.

Mannheim: Anny Bälder 1911/14.

Meiningen: Charlotte Maren von Berlin Neues Schauspielh.

München (Hofth.): Else Köppen von Ulm ab 1912.

Stuttgart (Hofth.): Eduard Schüller von Karlsruhe Hofth. (Heldenbariton) 1912/17.

Prag (Deutsch. Landesth.): Emmy Hoy.

Wien (Carlth.): Grete Ly von Berlin Neues Operettenth.

— (Kl. Bühne): Beate Seldorf von Prag Deutsch. Landesth.

— (Lustspielth.): Eduard Köck von Innsbruck.

Unterricht

Hans Calm: Lehrbuch der Sprechtechnik. Leipzig, R. Voigtländer.

Nana Weber-Bell: Die Lösung des Stimmproblems. Im Selbstverlag.

Eine äußerst schwierige und spröde Materie ist die Lehre der Sprechtechnik. Viele Lehrer versuchen sich schriftlich und mündlich daran. Schriftlich meist ohne Erfolg. Immerhin besitzen wir in Heinrich Oberländers ‚Uebungen zur Erlernung einer dialektfreien Aussprache' ein ziemlich gutes und leicht verständliches Buch für Lautbildung, in Professor Hermanns eingehenderem Werk, das sich mehr an den Lehrer und vorgeschritteneren Schüler wendet, eine vorzügliche Lautbildungs- und Atmungsmethode (die von den andern leider viel zu sehr vernachlässigt wird) und in der von Professor Siebs auf Veranlassung des Deutschen Bühnenvereins und der Deutschen Bühnengenossenschaft herausgegebenen ‚Deutschen Bühnenaussprache' ein äußerst reichhaltiges, autoritatives Buch als Ergänzung aller Lautbildungslehren. Weniger glücklich finde ich die ‚Dramatischen Szenen für den Unterricht' von Heinrich Oberländer, deren Inhalt und Form zu antiquiert sind, um den Geschmack des Kunstjüngers günstig zu beeinflussen. Immerhin mögen sie als klug ausgewählte Gelegenheiten zur Erlangung absoluter Technik genügen.

Tief unter all diesen Werken steht Hans Calms ‚Lehrbuch der Sprechtechnik'. Diesem Buch merkt man an, daß der Verfasser auf deduktivem Wege zu seinen Resultaten gekommen ist. Auf diesem Wege ist aber vieles verloren gegangen, was zur Lautbildung unbedingt vorhanden sein muß, so, unter anderm, die Luft. Auch der Laie wird zugeben, daß da, wo keine Luft ist, auch kein Laut werden kann. Ueber die Luft steht aber bei Calm nichts, so daß seine Erläuterungen (besonders bei den Lauten b, d, g, f) sehr unvollständig sind. Bei anderen Lauten (h, j, sch) ist die Stellung der einzelnen Organe sogar unrichtig angegeben.

Ein äußerst wertvoller Beitrag zur Lösung des Stimmproblems ist die Sammlung wissenschaftlicher Abhandlungen von Nana

Weber-Bell. Die Verfasserin geht auf empirischem Wege vor. Ihre Theorie fußt auf der Vokallehre von Helmholtz, benutzt sehr geschickt auch dessen Klangfarbentheorie und seine wertvollen Versuche über die Konsonanz der Töne. Sie fordert mehr akustische als Kehlkopf-Ausbildung, und vor allem die richtige Stellung von Zunge, Mundhöhle und Unterkiefer. Besonders der Unterkiefer diene in richtiger Verwendung zur Entlastung des Kehlkopfs (worin man wohl rückhaltlos auch für den Sprecher beipflichten kann, wenngleich sich die Abhandlungen zumeist an den Sänger wenden). Weiter fordert diese Theorie die Loslösung des Kunstgesangs von der italienischen Schule und damit einen deutschen Gesangsstil auf Grund der deutschen Sprache. Das Buch ist sehr anregend und besonders in seinen anatomisch-physikalischen Er- Erklärungen sehr gründlich.

Felix Tischbein

*

In Bayreuth will Hans Richter, der auch einen Teil der diesjährigen Festspiele leitet, eine Musikschule errichten. Der Künstler wird sich dauernd in der Wagnerstadt niederlassen.

Die Reichersche Hochschule für dramatische Kunst in Berlin, deren neues Schuljahr am ersten September beginnt, versendet soeben ihren zwölften Jahresbericht. Da dieser Bericht in der Hauptsache Besprechungen der Presse über die im abgelaufenem Jahrgang stattgehabten Aufführungen der Hochschule enthält, so werden ihm zur Ergänzung die beiden vorhergegangenen Jahresberichte beigegeben. Daraus ist zu ersehen, daß der von Direktor Friedrich Moest, Dr. Hans L'Arronge, Else Moest-Schoch, Dr. Gustav Manz, Ludwig Hardt, Margarethe Frankenstein und andern erteilte Unterricht alle für den künftigen Bühnenkünstler wichtigen Zweige umfaßt. Die Zahl der Schüler betrug im letzten Jahrgang gegen siebzig; ehemalige Zöglinge der Hochschule haben an zahlreichen berliner und an großen Hof- und Privatbühnen Stellung gefunden. Für Hospitanten, die infolge anderweitiger Berufsarbeit für ihre schauspielerischen Studien auf den Abend angewiesen sind, ist ein besonderer Abendkursus in Rollenstudium und Sprechtechnik eingerichtet. Auch ist dem eigentlichen Bühnenunterricht ein Lehrgang für Laien angegliedert, worin denjenigen, deren Beruf ein öffentliches und geschultes Reden erfordert, der nötige Unterricht mit praktischen Uebungen erteilt wird. Die Jahresberichte sind von der Direktion Berlin W 15, Fasanenstraße 38 kostenlos zu beziehen.

Prozesse

Der Prozeß Max Reinhards gegen Paul Wegener ist zugunsten von Direktor Reinhardt entschieden worden. Paul Wegener wollte, um ein Engagement am Neuen Schauspielhause annehmen zu können, am 1. Oktober das Deutsche Theater verlassen. Da indessen Direktor Reinhardt in eine gütliche Lösung des Vertrages nicht willigte, beschritt der Künstler den Klageweg. Das Landgericht als erste Instanz entschied, daß Paul Wegener zwar nicht am 1. Oktober 1912, wohl aber am 1. Oktober 1913 das Deutsche Theater verlassen dürfe. Gegen dieses Urteil legte Direktor Reinhardt Berufung beim Kammergericht ein. In der Verhandlung kam ein Gutachten von Professor Opet an der Universität Kiel zur Verlesung, das sich zugunsten des Direktors Reinhardt aussprach. Ferner wurde eine schriftliche Aeußerung des Generalintendanten Grafen von Hülsen-Haeseler zum Vortrag gebracht, die ebenfalls günstig für Direktor Reinhardt lautete. Nach längeren Kontroversen und Plaidoyers der Rechtsanwälte fällte der Gerichtshof das Urteil, nach dem Wegener verpflich-

tet ist, bis zum 1. Oktober 1915 dem Verband des Deutschen Theaters anzugehören.

Aufrufe

Der übermächtige, von den Theateragenturen ausgeübte Einfluß bedeutet insbesondere für eine gedeihliche Entwicklung der deutschen Opernverhältnisse eine schwere Gefahr. Er verteuert den Bühnenbetrieb ganz wesentlich, und trägt so erheblich dazu bei, daß das Theater seiner Bestimmung als wichtiges Volksbildungsmittel immer mehr entfremdet wird. Er verschuldet es durch die von ihm begünstigte Unstetheit der Sänger und die vornehmlich von ihm geförderte Gastspieltreiberei, daß auch an den angesehenen Bühnen die Durchführung eines geordneten Spielplans, die Aufrechterhaltung der unbedingt erforderlichen künstlerischen Disziplin, die solide und allein gute Gesamtleistungen verbürgende regelmäßige Probenarbeit kaum mehr möglich ist. Er drückt hart auf die wirtschaftliche Existenz vieler Bühnenmitglieder. Eine gründliche Aufklärung der öffentlichen Meinung und einschneidende gesetzliche Bestimmungen können hier allein helfen. Es steht mir schon seit längerer Zeit wertvolles Material zur Verfügung. Seine sachdienliche Vermehrung ist Zweck dieser Zeilen. Alle, denen es darum zu tun ist, jenen künstlerisch verhängnisvollen Einfluß beseitigt oder wenigstens nach Möglichkeit eingeschränkt zu sehen, werden freundlichst gebeten, mir Material einzusenden, durch das die Tätigkeit der Theateragenten auf dem Gebiet des Opernwesens drastisch beleuchtet wird (gravierende Tatsachen, hohe Gebührenrechnungen, Anfechtbares in moralischer Hinsicht), mit gefälligem Bemerken, ob die Einsender damit einverstanden sind, daß ihre Namen in der Oeffentlichkeit genannt werden.

Dr. Paul Marsop

*

Carl Hagemann, der Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, ist mit einer bedeutend erweiterten Ausgabe seines Buches über ‚Regie' beschäftigt. Er wird dankbar sein für jede Anregung aus der Theaterpraxis und bittet die Herren Regiekollegen um Mitteilung aller szenischen und technischen Neuerungen und Vorschläge, neuer Inszenierungsmethoden und so weiter, damit er sie zu allgemeinem Nutzen mit dem Namen des Erfinders in seinem Werke veröffentlichen kann.

Vereine

Der Verband der Privat-Theater-Vereine Deutschlands, E. V., Sitz Berlin, gegründet 1892, veranstaltet am 19., 20. und 21. August dieses Jahres in Hannover im neuen Hannoverschen Festsaal den 19. Verbandstag. Der Verband hat es sich zur Aufgabe gemacht, die dramatische Kunst durch die Förderung in seinen Vereinen zum Allgemeingut des deutschen Volkes zu machen und zur Volksbildung beizutragen. Die hierzu einzuschlagenden Wege werden alljährlich auf den Verbands- und Gautagen festgelegt. Zurzeit zählt der Verband über 170 Vereine. Weitere Auskunft erteilen der erste Verbandsvorsitzende Karl Schmidt, Berlin O 17, Am Schlesischen Bahnhof 2, sowie der Verbandsschriftführer Franz Baitz, Berlin N 4, Borsigstraße 2.

Nachrichten

Die Verpachtung der städtischen Theater in Kiel zum 1. Juli 1912 auf fünf Jahre ist bereits ausgeschrieben worden. Reflektanten müssen eine Kaution von mindestens 50 000 Mark stellen können. Sie werden aufgefordert, sich schleunigst mit der Theaterkommission in Verbindung zu setzen. Der Pächter soll einen festen Zuschuß von 75 000 Mark im Jahr erhalten. Die städtische Regie ergab bisher einen Fehlbetrag von jährlich 150 000 Mark.

In Flensburg soll die Stelle des Theaterdirektors öffentlich ausgeschrieben werden. Der städtische Jahreszuschuß beträgt 28 000 Mark.

Die Stadtverordneten von Erfurt beschlossen, das Stadttheater ab September 1912 auf weitere drei Jahre an den derzeitigen Theaterdirektor William Schirmer zu den alten Bedingungen zu verpachten.

Hubert Reusch, der für die übernächste Spielzeit als Leiter des Schauspiels der Vereinigten Stadttheater Hamburg-Altona von Direktor Hans Löwenfeld verpflichtet wurde, wird in der kommenden Saison als artistischer Leiter und Oberregisseur der Neuen Wiener Bühne tätig sein und auch bei dem petersburger deutschen Ensemble-Gastspiel wieder, wie in der vorigen Spielzeit, die gesamte Regie führen.

Der dritte Kapellmeister der Hofoper in München, Hofkapellmeister Hugo Röhr, hat den an ihn ergangenen Ruf als Oberleiter der Charlottenburger Oper abgelehnt und mit der Münchener Generalintendanz unter ausgezeichneten Bedingungen einen lebenslänglichen Kontrakt abgeschlossen.

Personalia

Die wiener Hofschauspielerin Hedwig Bleibtreu wird sich demnächst mit dem Mitglied des Burgtheaters Herrn Max Paulsen vermählen. Frau Bleibtreu war in erster Ehe gleichfalls mit einem Kollegen, mit Alexander Römpler, verheiratet.

Charlotte Boch verläßt nach sechzehnjähriger Tätigkeit mit Ablauf dieser Spielzeit das frankfurter Theater, um sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen.

Dem dänischen Kammersänger Wilhelm Herold ist vom König Friedrich August von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen worden.

Curt Kraatz, der bekannte Lustspiel- und Schwank-Autor, erhielt die Palmen der französischen Akademie für die drei Stücke, die in Paris aufgeführt werden: Francs Maçons (Logenbrüder), Bouffe la Route (Kilometerfresser), L'Homme de la Montagne (Hochtourist) und wurde vom Minister zum ‚Offizier der Akademie' ernannt.

Die ehemalige Schauspielerin Amanda Lindner hat sich mit Dr. August König in Charlottenburg vermählt.

Der sächsische Kammersänger Perron wurde vom König von Sachsen zum Ehrenmitglied des dresdner Hoftheaters ernannt.

Hans Tänzler, der Heldentenor der karlsruher Hofoper, wurde vom Großherzog von Baden zum Kammersänger ernannt.

Todesfälle

Hofoperndirektor Felix Mottl ist am 2. Juli in München, vierundfünfzig Jahre alt, gestorben. Die Feuerbestattung fand am 6. Juli in Ulm statt. Kurz vor seinem Tode hatte Mottl sich auf dem Krankenlager mit der münchner Hofopernsängerin Zdenka Faßbender trauen lassen.

Hans Buchholz, Schauspieler, Regisseur und dramatischer Schriftsteller, in Lankwitz bei Berlin, vierundfünfzig Jahre alt.

Die Nummern 30 und 31 erscheinen als Doppelnummer am 3. August. Dieser Doppelnummer wird für die Abonnenten das Sach- und Namenregister des ersten Halbjahrgangs 1911 beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1911 I, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der fünfundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 30/31
3. August 1911

Max Martersteig / von Saladin Schmitt

Zu seiner cölner Direktion (1904—1911)

Als Max Martersteig seine cölner Direktion antrat, stand es schwierig: er übernahm eine Bühne, bei der die Krisen zur zweiten Natur geworden waren. Und das kam so: man hatte ein bischen Hals über Kopf den pompösen neuen Operndom am Habsburger-Ring gebaut und war nun in Verlegenheit, was mit dem alten Haus in der Glockengasse geschehen sollte. Zwar die theoretische Lösung war schnell bei der Hand. Man sagte einfach: das mächtige neue Haus für die Oper, das bescheidenere alte für das Schauspiel. Das war nun eben so leicht gesagt wie schwer getan. Denn schließlich gehört zu einem städtischen Schauspiel nicht nur ein Haus; schließlich will man und kann man nicht ausschließlich für das halbe oder ganze Hundert Freikarten spielen; schließlich ist man kein Eseltreiber.

Mehr aber bekam Max Martersteig nicht: er bekam ein Haus und sollte daraus ein städtisches Schauspiel machen. Obendrein ein Haus, das mit nichten ein eigentliches Schauspielhaus war, das immer vorzüglich der Oper gedient hatte und aller Intimität einen robusten Widerstand entgegensetzte, ein Haus, das schon an und für sich eine Fülle von Beschränkungen diktierte.

Dabei war das Haus noch das wenigste; mit dem Haus hätte sich allenfalls reden lassen. Weit schwieriger stand es mit Publikum und Stadtvätern. Wie wenig von dem, was das neue Repertoire brachte und verlangte, kam hier in Frage! Cöln ist nun einmal Erzbistum und besteht darauf, es auch als Theaterstadt zu sein, und hat am Ende sein gutes Recht auf seine städtische Physiognomie. Immerhin mag es einem Theaterleiter nicht leicht geworden sein, so ohne weiteres auf alle Wedekinds, auf die meisten Schnitzlers und Shaws verzichten zu müssen. Martersteig hätte wohl auch gern zuweilen in Satire und Ironie gemacht; aber wie hier alles steht, tat er gut, es zu lassen: er hätte nur provoziert und sich die Möglichkeit genommen, irgend etwas zu tun.

Und selbst diese Beschränkung war nicht das Schlimmste: es kam noch die allgemeine Indifferenz Cölns gegen das Schauspiel hinzu. Man muß das ein wenig aus der Genesis der Stadt verstehen. Wie in jeder Mischrasse, in jeder Grenzschicht lebt auch im Cölner eine fast fanatische Vorliebe für Musik, vor allem für den Gesang und die Oper. Es ist wirklich kein Zufall, daß hier mehr als zehn Jahre lang der Heldentenor der populärste Mann der Stadt war; es ist nur typischer Ausdruck dieser städtischen Seele. Rechnet man dazu den Dekorationsgeist des Katholizismus und den bengalischen Zauber des Carnevals, so wird man verstehen, daß in dieser Stadt so gut wie nichts einer ernstern Literatur- und Schauspielpflege entgegenkommt.

Und doch, wird der eine oder andre sagen, hatte Cöln schon vor Martersteig sein Schauspiel und zwar eines, das sich sehen lassen konnte. Ganz gewiß. Aber dies frühere Schauspiel, das neben der Oper im selben Hause gepflegt wurde, war etwas andres. Es war ein unselbständiges Schauspiel, ein Schauspiel mit Interims-Charakter. Man nahm es als Abwechselung gern mit in Kauf; man wußte ja, es sollte nur füllen, nur ergänzen; es war etwas für den Montag, nachdem man am Sonntag den neu ausgestatteten ‚Propheten' gesehen hatte.

Mit diesem Schauspiel konnte Martersteig nicht rechnen; auch hatten sich die Tage dieses Schauspiels überlebt. Reinhardt hatte in Berlin schon den ‚Sommernachtstraum' gespielt; eine Flut von Broschüren beschäftigte sich mit Bühnen- und Dekorations-Reform; jeden zweiten Tag wurde von irgend einem gerade unbeschäftigten Menschen „das Theater seinem eigentlichen Rhythmus zurückgegeben". Das brauchte man nicht entfernt mitzumachen; aber noch weniger durfte man es negieren. Es galt nur eben zu sondern, es galt ein wenig zu wählen; mit geschmackssicherer Hand das Mögliche passieren zu lassen und das Radikal-Absurde abzulehnen.

Unter diesen Bedingungen sollte Martersteig sein neues Schauspiel schaffen. Er war an ein Haus, an den religiös-politischen Geist einer Stadt, an den Geschmack eines Publikums entscheidend gebunden und sollte endlich noch die neue Theaterkultur seiner zukünftigen Bühne einordnen. Und, weiß Gott, er wurde mit dem Haus und der Stadt und dem Publikum fertig. In zwei Spielzeiten ‚hatte' er Cöln, war er wenigstens aus dem Gröbsten heraus. Wie er es gemacht hat . . . so kann man eigentlich nicht fragen. Das Geheimnis war, daß er es überhaupt nicht ‚machte'; das Geheimnis war, daß er etwas mitbrachte, was an sich Existenz hatte, was mit irgend einer Modifikation in jeder Atmosphäre leben mußte.

Was war das? Wie umschreibt sich das? Es war nicht viel weniger als eine eigene Gläubigkeit an die Bühne. Es war die Ge-

wißheit, daß es trotz allem (zugegebenen) Humbug doch etwas sei mit dem Dort-Oben-Stehen. Es war die stille Sicherheit, daß dieses Ganze nicht der erledigt, der es ablehnt. Es war das Vertrauen, daß auch diese Gattung trotz aller Zwiespältigkeit noch heute ihr Pathos und ihr Ethos berge. Martersteig liebte die Bühne. Aber er liebte sie natürlich nicht naiv. Er liebte sie mit jener hinterhältigen, mit jener feindseligen Neigung, mit der sie alle Einsichtigen heute lieben. Er hing an ihr mit jener Leidenschaft, die tausendmal durchschaut, tausendmal verachtet hat, und die doch da ist und nicht anders kann. Die sympathische Begrenztheit, die glückliche Blindheit der Reformfexe war ihm versagt; seine Leidenschaft war viel bedingter und mißtrauischer.

Seine Leidenschaft war bedingter, aber eben deshalb ernster und wertvoller. Sie wußte ohne weiteres, daß die heutige Bühne nur Annäherungen, nur Relativitäten zu geben hat. Aber den Ehrgeiz, daß diese Relativitäten das Aeußerste seien, den hatte sie immerhin. So ging sie auch (die das Pathos und das Ethos der Bühne glaubte) auf die gesteigertste und lauterste Form aus: die große Tragödie. Sie wollte das Drama wahr werden lassen, das rechts an den Himmel und links an die Hölle reicht; sie wollte sich in dem kosmischen Drama bekennen. Sie wollte Faust und Hamlet, Judith und Gyges auferstehen lassen, die großartigsten und tiefsinnigsten, die ersten und die letzten Dinge von dem Podium herab verkünden.

Und seltsam war es, wie nun alle Umstände, unter denen Martersteig arbeitete, dieser Sehnsucht dienstbar werden mußten, wie er in seinem erwählten Ziel zugleich auch alle die Zufälle zu sammeln suchte, die ihm anders hätten feindlich werden können. Das große alte Haus, das man ihm überlassen hatte, kam dem Vers der großen Tragödie entgegen, das Theaterkollegium konnte ihm nicht gut ‚Gyges und sein Ring' als bedenklich anrechnen, und selbst das operndurstige Auditorium fand in dem heroisch-politischen Drama eine Spiegelungsmöglichkeit. Denn (auch darin konnte sich Martersteig nicht täuschen) irgendwie lag ja in diesem Publikum das Bedürfnis nach einem Pathos, irgendwie lebte es in seinem Katholizismus und irgendwie in seinem Carneval. Dieser Katholizismus, dessen purpurne Prozessionen in eine Art bacchantischen Rausch getaucht schienen (sie waren eine andre Art des Sich-Betäubens) und dieser Carneval, der mit einer nahezu fanatischen Hingabe gefeiert wurde: sie mußten doch noch außerhalb der Oper in eine Form zu bannen sein.

Und in der Tat: Cöln gewöhnte sich daran, auch in der großen Tragödie sich zu finden. Man konnte — für die Provinz unerhört — ‚Herodes und Mariamne' in einer Spielzeit vierzehnmal wiederholen, und später wurden Faust I und II nicht leer. Aber es waren

nicht nur die Werke an sich, die so einnahmen: es war mindestens eben so stark der Charakter der Inszenierung, der sie Cöln als ein Ausdruck seiner selbst nahe brachte. Sie bestachen, weil die letzten Dinge in ihnen spürbar gemacht waren. Sie bestachen, wenn man will, mehr als ethisch-religiöse Mächte denn als künstlerische. Sie bestachen, weil sie Kongruenzen zu den feierlichen Gottesdiensten schienen: man las in dem großen heroischen Geschick ein Pendant zu irgend einer Legende oder Wundergeschichte. Darum konnte Martersteig in ‚Faust II' den katholischen Heiligenhimmel in mystischer Blässe aufdämmern lassen, darum wallfahrte man zu seiner Hebbelbühne wie zu einem Mirakelaltar. Als sich zum ersten Mal darüber der Vorhang hob, die Schwere des dunkelroten Plüschs einen tiefen, warmen Horizont auftat, über ungefügen weißen Stufen der plumpe Thron aufstieg, da flutete eine Welle durch das Haus: es war das stille Einverständnis einer großen Menge, das plötzlich laut wird. Aber es wäre sicher nicht möglich gewesen, wenn Cöln nicht in dieser Dekoration einen letzten Schimmer des damastenen Prozessionsrotes gesehen hätte, vor dem es auf den Straßen in die Knie sinkt.

An solchen Abenden wurden Martersteigs artistisches Bekenntnis und der Wille der Stadt eins; sie trafen sich in all den großen feierlichen Dramen: in der ‚Iphigenie', in den ‚Nibelungen', in der ‚Hermannsschlacht'. Aber sie trafen sich nicht lediglich hier: sie kamen in der Komödie nicht schlechter überein. Auch die andre Möglichkeit pathetischer Erhöhung, die Cöln bot, eben der Carneval, projizierte sich auf die Bühne. Namentlich einmal, als Martersteig die ‚Bezähmte Widerspenstige' spielen ließ, die er (vor Reinhardt) als derbe Groteske versucht hat. Eine tolle Kirmeß stürmte an diesem Abend über die Bühne. Man spürte, wie holländisch Shakespeare in seinen Lustspielen ist. Man spürte, daß das Eigentliche im Shakespeareschen Lustspiel der grobpulverisierte, eingängige Witz ist, der bürgerliche Witz, derselbe Witz, den Cöln einmal am Anfang jedes Jahres in riesigen goldenen Pappbauten durch seine Straßen führt.

So war die Stadt mit ihren eigenen Widerständen geschlagen. Und es war etwas mehr damit gegeben als der Triumph über die Theaterkrise dieser einen Stadt selbst; nicht weniger als ein Weiser zur Klärung der Frage unsrer städtischen Bühnen überhaupt war damit aufgerichtet. Denn immer und immer wieder wird es doch auf das eine ankommen: die anscheinend widerstrebenden Appetite eines Gemeinwesens in dem zu erfassen, was sie bändigt und sie wider Willen zu dienen zwingt. Freilich gehört dazu eine Einsicht, wie sie vielleicht nur jene eigentümlich skeptische Liebe zur Bühne gibt, der auch Martersteigs Arbeit entquoll.

Jene seltsam zwiespältige Liebe, die am meisten gezweifelt hat, weil sie die unbesieglichste ist.

Timon von Athen / von Ulrich Bräker

Im Verlag von Meyer & Jessen zu Berlin erscheint ‚Etwas über William Shakespeares Schauspiele, von einem armen ungelehrten Weltbürger, der das Glück genoß ihn zu lesen‘. Der Weltbürger, der sich selbst den ‚Armen Mann im Tockenburg‘ genannt hat, ist Ulrich Bräker, ein schweizerischer Weber des achtzehnten Jahrhunderts, der Shakespeares Werke las und von seinem Standpunkt aus kritisierte. Dies Dokument ergreifenden Bildungsstrebens beansprucht allgemeineres Interesse, wie das folgende Stück erweisen möge.

Großes Genie, göttlicher Dichter, du übertriffst alle deinesgleichen; alle Dichter, alle Schriftsteller, Autoren und Menschenkenner; alle gelehrten Schwätzer müssen verstummen vor dir; die Physiognomiker erblinden mit ihren läppischen Schlüssen; kein Härchen entgeht deinem durchdringenden Blick; nie wird man müde, deine Gemälde zu beschauen und bei jedem sagt man, das ist das schönste. Unter Tausenden wollt ich deine Züge kennen, und, wann ich blind wäre, deine Geschöpfe unter Tausenden am Ton erkennen. Tausend Menschenmacher machen solche, die unter der Sonne nirgends da sind: mißgeschaffene Kreaturen, die keine Originale haben, zerstümmelte, geblezete Geschöpfe von zusammengerafften Stoffen. Du ahmst die Natur nach, und wer trifft sie wie du! Wo ist der Anatomist, der so zergliedert und weiß, in welchem Winkel die Krankheit steckt, und jedes Fieber am rechten Ort findt und ihm den rechten Namen gibt. Unsterblicher William, du hast mir mehr gesagt, als alle Bücher der Welt mir sagen konnten, du hast mich in Gesellschaft deiner Geschöpfe geführt, wo ich mehr hörte als in allen Gesellschaften der halben Welt. Deine Personen haben die zierlichste Sprache, alle Ausdrücke von dir gelernt und doch reden sie der Natur gemäß und verfehlen ihres Stands und ihrer Lage nicht. Du hast mich böse, zornig, ergrimmt, oft fast rasend gemacht, du hast meine Brust aufgerissen, in Mitleid schmelzen gemacht, hast mich traurig, betrübt und melancholisch gemacht und alles wieder geheilt. Du hast mich ergötzt, lustig und fröhlich gemacht, daß mir tausend Stunden wie der angenehmste Traum verschwanden. Du bist mein Arzt. Wann Sorgen und Unmut meinen Geist umhüllten, traf ich in deiner Gesellschaft Leute an, die mir so treffend ans Herz redten und allen Gram wegpredigten, Leute, die den geheimsten Schmerz von der Brust wegscherzten und mich gesund und mutig machten. Hastig tat ich meine Arbeit, dann flog ich wie ein Pfeil auf die Bühne, um auf die ruhvollste Art die lehrreichsten Szenen zu sehen. Halbe Nächte verschwanden wie Minuten, und kein Schlaf kam in meine Augen. Jakobs Dienst um Rahel konnte nicht so geschwind und anmutig vorbeifließen, als mir die Zeit bei deinen Spielen, wenn auch deren noch Tausende wären. Andre Schwätzer, die neu und gelehrt sein wollen, schläferten mich ein; das hast du nie getan, du immer munterer Geist,

du läßt immer erwarten und betrügst nie; nie wird man müde, dich reden zu hören.

Hier bringst du unter so viel Wundergeschöpfen die allerhervorragendsten aufs Theater. Man muß erstaunen, so einen Schwarm Schmeichler und Schmarotzfreunde beisammen zu finden, erstaunen ob einem Timon auf der höchsten Stufe der menschenfreundlichen Wohltätigkeit, der sich als ein Gott mit lauter Geben beschäftigt. Dann muß man erstaunen, so natürlich ist es, wenn man diesen Gott fallen sieht, einen Gott, in einen Teufel verwandelt, hört die ganze Menschheit verfluchen. O Timon, du vergaßest, daß du ein Mensch warst, daß deine Schätze erschöpflich sind, du vergaßest, daß deine Vergötterer, deine Anbeter Menschen sind von einem sehr trügerischen Geschlecht, die das Heucheln allzugut gelernt haben. Hättest du dich und deine Schätze und alle deine Nebengeschöpfe besser kennen gelernt, so wärst du nie zum Gott, aber auch in keinen Teufel verwandelt worden. Hättest du doch gewußt, daß diese niedrigen freß- und habsüchtigen Geschöpfe es dem lieben Gott nicht besser machen, daß sie ihn anbeten, ihm vorheucheln, solang er Korn, Most und Oel gibt, ihn aber verächtlich von sich weisen, sobald ein dürftiger Gesandter in seinem Namen nur ein Kleines begehrt. O Timon, das Lobgetön falscher Freunde hat dich bezaubert, dein Ohr und alle deine Sinne verrückt, du hast dir eine ganz andre Welt, viel bessere Menschen vorgestellt, du hast die höchste Stufe bestiegen in deiner guten Meinung von den Menschen. Was Wunders dann, wann du in dieser Meinung so tief herunterpurzelst. So gut man von einem Menschen denkt, so schlimm denkt man hernach, wenn man sich betrogen findet und des Gegenteils überzeugt wird. So schwer es hält, einen Freund bei uns in Mißkredit zu setzen, ists doch hernach ganz unmöglich, wieder gut von ihm zu denken, wenn man von seiner Falschheit überführt wird. O Timon, bedauernswerter Timon, kaum geht mir ein Schicksal so nahe wie deins und doch hattest du gewiß Vorgänger genug und tausend Nachfolger, die lieber mit dir in deine Höhle gingen, als mit einem König, unter einem Schwarm Schmeichler, deren heuchlerisches Lobgetön alle Ohren verhext, einen Thron bestiegen. O Timon, hättest du deinem rauhen Freund Apemanthus und deinem redlichen Hausmeister Flavius zum Vorbauungsmittel deine Ohren geliehen! Aber nun ist deine Krankheit unheilbar, deine Raserei ist aufs höchste gestiegen; alle Elemente mit allen ihren verderblichen Seuchen über die Menschen zusammenzufluchen, ist Linderung für den Brand in deiner Brust. Nun ist deine Ruhstätte nicht sicher vor den tobenden Wellen; wie wird dein rasender Geist in den ungestümen Fluten herumtoben und mit den Seeungeheuern fechten, daß die Elemente zittern und beben; dann wird dich ein Wetter mit Sturm, Donner und Blitzen durch die Luft führen, und Labung wirds für dich sein, wanns dir vergönnt wird, Menschen zu zer-

schmettern. Aber die wirbelnden Stürme führen dich in die Flut zurück. Die Götter verzeihen dir, edler Timon, du hast nicht ohne Ursach geflucht, die ganze Schöpfung hat kein falsches, tyrannischers Untier als den Menschen. Alle Elemente sind zwar bereit, mit tödlichen Waffen parat, die Menschen umzubringen, wilde Bestien, fleischfressende, reißende Tiere zerreißen die Menschen in Stücke, aber sie töten auf eine wohltätige Art; nur die Menschen martern nach Art der Teufel langsam zu Tode, ihr verfluchtes Genie erfindet unerhörte Marter, peinliche Instrumente, daß alle Elemente zu arm sind, Materie herzugeben, um nach ihren erfinderischen Köpfen greulich zu töten. Wenig Bestien töten ihresgleichen und fressen ihr eigenes Fleisch, der Mensch, der Mensch allein, dies tyrannische Tier wütet gegen seinesgleichen. Gegen kein Tier, gegen keine ungeheuere, wilde Bestie ist er so grausam als gegen sein Geschlecht. Dann sind sie noch so grausam und dichten dem Höchsten ihre eigenen Grausamkeiten an, die sie von dem höllischen Bluthund, vom Vater der Teufel gelernt haben. Ah, dem Besten, dem Gütigsten, der diese wütenden Ungeheuer noch so lange unter seiner huldreichen Sonne duldet, dem liebreichsten Vater diese tyrannische Denkungsart beilegen, das sind Bruten vom Teufel. O ihr Dichter, dichtet solche Stücke wie William, solche Stücke, von denen der Erdboden wimmelt, wo's alle Tage nah und fern Stoff genug an die Hand gibt, diesem Geschlecht seine Schande vorzustellen. Dichtet euch nicht immer Menschen, die nirgend da sind, macht ihnen ihre verdienstliche Tyrannei recht schwarz, in ihrer natürlichsten Gestalt, wie sie ist. William, dir sei tausend Dank für dies treffende Stück.

Richard Wagner / von Hanns Fuchs (Fortsetzung)

Mitten in den Arbeiten am ‚Ring' überkam es Wagner, eine einfache, theatermögliche Oper zu schreiben. Mathilde Wesendonks Liebe ging über ihm auf, und so wurde ‚Tristan und Isolde' geboren. Das Werk war durchaus nicht so einfach geworden, wie er es selbst gewollt hatte, und es machte seinen Weg nur langsam, obgleich die erste Aufführung in München gleich ein Sieg auf der ganzen Linie war. Aber vom ersten Tage an haben alle Hörer erkannt, daß diesem Werk im Gesamtschaffen Wagners eine Ausnahmestellung zukommt. Technisch vollendeter sind wohl noch die ‚Meistersinger': dem Gefühlsinhalt des ‚Tristan' ist nichts an die Seite zu setzen.

Wagner nahm den Stoff aus dem alten Liede von Tristan und Isolde, aber wie es seine Art war, schaltete er mit der Vorlage höchst selbstherrlich und frei. Wer kennt, nachdem Wagner seinen ‚Tristan' gesungen hat, noch das alte Lied?

In diesen schönen Frühlingstagen las ich in Straßburg, der wunderschönen Stadt des fröhlichen Elsaß, Meister Gottfrieds Abenteuer-

lied, den minnereichen Sang von Tristan und Isolde. Bislang wußte ich von dem Liede nur das, was Wagners Erläuterer und Propheten davon zu sagen wissen —: nämlich, daß es ein leichtes und loses Lied sei, voll von Minnetrug und sündhaftem Liebesspiel. Und ich war völlig davon überzeugt, daß Wagners Werk nicht nur eine musikalische, sondern durch die Umgestaltung und Läuterung der alten Vorlage auch eine sittliche Großtat sei. Zwar hörte ich im Theater immer die unerhörte, rein menschliche Sinnlichkeit dieser Musik, und es wollte mir nie recht in den Kopf, daß dies alles nur in Musik gesetzte Schopenhauersche Verneinung sei, wie ich auch nicht begreifen kann, daß die Kirche aus den Glutgesängen des hohen Liedes nichts herausliest als Lobpreisungen der Kirche und ihres himmlischen Bräutigams, ohne Widerspruch und Widerstand gefunden zu haben . . .

Nun aber hat sich mir Gottfrieds Werk im Frühling, in diesem blühenden Lande, wo es geschrieben ist, als eine wahre Wunderwelt der Schönheit erschlossen: blauer Himmel über dem Werk, rote Blumen in allen Versen, Nachtigallensang überall.

Und nun, in diesen selben Frühlingstagen, spielte das Stadttheater des Bayreuthers ‚Tristan und Isolde'. Und Hans Pfitzner, des ‚Armen Heinrichs' und der ‚Rose vom Liebesgarten' Schöpfer, führte den Taktstock. Das wäre schon allein Grund genug gewesen, diesen Tristan zu erleben . . . Aber ich wollte doch wissen, was Wagners Werk einem sagt, dem noch Meister Gottfrieds glühende Verse in den Ohren klingen. Mit einer Art von Furcht, mit Erwartung bin ich ins Theater gegangen, ob ich mich bei den Klängen des ‚Tristan' von ihm wenden müßte, wie ich es bei den meisten andern Werken Wagners erlebt habe, die mir früher Glück und Freude gewesen sind.

Aber von dieser Furcht ist nichts eingetroffen. Wie beim ersten Mal hat mich das Werk in seinen Bann geschlagen —: nur daß es mir noch viel schöner erschien, weil ich überall Zusammenhänge mit der Stimmung und mit jenen Farben fand, die Meister Gottfried über sein Lied ausgegossen hat. So frühlingsfrisch, so blütenreich, so ganz erfüllt vom Schlagen heißer Herzen habe ich die Tristanmusik noch niemals gehört. Und in dieser Stunde sind für mich alle Wagnerausleger abgetan, die mit philosophischem Rüstzeug dieses Werk aus dem Kreise menschlicher Leidenschaften herausziehen wollen. Ich finde vielmehr: so wahr, so menschlich, so ganz und gar Kenner des Herzens und seiner Leidenschaften ist Wagner niemals vorher, niemals nachher gewesen.

Allerdings: für den dritten Akt muß ich doch Einschränkungen machen. So wundervoll diese Todesstimmung auch getroffen ist, so ritterlich auch alles ist, was des treuen Kurwenals Handeln und Singen begleitet: hier ist vieles, was, wie sonst bei Wagner, auf Stelzen geht, hier ist viel hinaufgesteigert, was so großen Aufwands

nicht wert ist, und selbst Isoldens Liebestod wird, so schön und erhaben gerade hier die Musik klingt, doch immer ein verwunderliches Ereignis bleiben — nicht durch das Sterben, sondern durch die philosophischen Reden der liebenden Frau Königin.

Aber sieht man von unnützen und geschwollenen Worten im ‚Tristan' ab, es bleibt genug des Großen. Ganz unwagnerisch klar und einfach sind Kurwenal und Brangäne geraten, diese zwei Getreuen, die es lernen müssen, aufzugeben. Und das ist für sie gewiß eine größere Tragödie als für Herrn Marke.

Der ist wieder aus des tannhäuserlichen Landgrafen schwatzhaftem Geschlecht: bis in den ‚Parsifal' hinein reden bei Wagner die Fürsten so viel und in genau so gewaltsamem Deutsch, als hätten sie alle die Reden von Wilhelm dem Zweiten studiert, die bei Philipp Reclam neben Cicero und Demosthenes erschienen sind. Im übrigen ist Marke ein lieber alter Herr, der nur den einen Fehler hat, zu alt zu sein. Auch scheint er nicht ganz recht zu wissen, ob es nun eigentlich Tristan oder Isolde ist, deren Verlust ihn am meisten schmerzt . . .

Von den andern ist nichts zu sagen. Nur der junge Seemann hat mit seinem Lied aus der Höhe das Verdienst, uns gleich im Anfang so völlig in diese Welt der Sehnsucht einzuführen, daß ein Widerstand unmöglich ist.

Zu der an und für sich ärmlichen Handlung, deren Gang durch lange Erzählungen, durch häufige Wiederholungen und endloses Gerede aufgehalten wird — man denke nur an die kindischen philosophischen Betrachtungen über das Wörtlein ‚Und' in der Liebesszene — hat Wagner eine Musik geschrieben, die wie ein großer Strom gewaltig und prächtig vorbeirauscht. Sie ist schon im ganzen von einer heißen Glut und von einer hohen Schönheit, aber es sind Einzelheiten darin, die sich wie Offenbarungen aus einer andern Welt ausnehmen: das Vorspiel, ein paar Momente aus der Tantris-Erzählung, jener Geigeneinsatz nach dem Liebestrank, das Vorspiel zum zweiten Akt, die Nachtmusik, das Lied der Brangäne, die höchste Steigerung in der Liebesszene. Und im letzten Akt: die Karneolmotive, das Heimatland, das visionäre Entgegenschwärmen Tristans, die traurige Weise und endlich der Liebestod. Das alles sind Wunder des Klanges, und man bedauert nur, daß sie so schnell vorübereilen.

Stellen von solcher oder ähnlicher Klangschönheit finden sich auch im ‚Ring'. Aber dort sind sie nicht, wie im ‚Tristan', Steigerungen einer unendlichen Schönheit, sondern Oasen in der Wüste.

* * *

Das ist mit gutem Bedacht geschrieben, und ich weiß genau, was ich damit sage. Aber wenn eine Lilli Lehmann, eine der besten und bedeutendsten Wagnersängerinnen, im ‚Ring' wagnermüde geworden ist, wie sie es nennt, so sollte das allein denen zu denken

geben, die im Viertagewerk des ‚Rings‘ schlechthin nicht nur den Gipfelpunkt von Wagners Schaffen, sondern die erhabenste Höhe der Musik und der Theaterkunst, das größte und höchste Drama überhaupt sehen.

Wir können es uns hier erfreulicherweise ersparen, des langen und breiten auf den Inhalt und die Handlung dieses langatmigen Werkes einzugehen, auf diese Tragödie der Menschen, Helden und Götter, vor der die Anbetungsfreude und die Ausdeutungssucht der Wagnerianer wahre Orgien gefeiert hat und noch feiert. Das amüsanteste Beispiel dafür ist Kurt Mays dickleibiger Band: ‚Die Musik als tönende Weltidee‘. Wer sich nur einmal die Mühe macht, dieses mit erstaunlichem Fleiß, mit eisernder Hingabe geschriebene Werk durchzublättern, bekommt eine Ahnung von den abgrundtiefen Geheimnissen, die ein ganz echter Wagnerianer aus den Worten seines Meisters herausliest. Kurt May findet in der Einleitung des ‚Rheingold‘ eine genaue musikalische Darstellung der Schöpfungsperioden. Er weiß seine Behauptungen so scharfsinnig zu begründen, daß man ihm entweder folgen muß — oder mit Hamlet sagen muß: „Ist dies schon Wahnsinn, hat es doch Methode.“ Aber wir wollen uns hier nicht mit Büchern der Verzückung aufhalten, die über den ‚Ring‘ geschrieben sind.

Nimmt man das Werk selbst zur Hand, so stolpere ich wenigstens schon über den Text. Immer wieder, wenn ich dieses aufgeregte, unerträglich pathetische Gestammel lese und höre, frage ich mich, wie sich die Legende von dem großen Dichter Wagner so lange hat halten können. Vor einigen Jahren wurde von dem bayreuther Kreise der Welt verkündigt: Diese Dramen könnten auch ohne Musik die tiefste Wirkung tun. Das zeitigte den hübschen Witz, daß sich Ernst von Possart auf die Reise machte, um den ‚Ring‘ zu rezitieren. Unter den Händen dieses alten Komödianten offenbarten aber diese Operntexte eigentlich nur, wieviel unfreiwillige Komik in ihnen steckt.

Ich will nicht in den Fehler jener Kritiker verfallen, die hier und da eine besonders große Albernheit oder Plattheit — wie etwa: ‚Gunther, deinem Weib ist übel‘ und ähnliche Stilblüten — festnagelten, um nach ihnen die künstlerische Höhe oder Tiefe des Ganzen einzuschätzen. Das ist gewiß verkehrt, obwohl es den Verstiegenheiten der Wagnerianer gegenüber sehr amüsant und lehrreich wäre, eine solche Liste aufzustellen. Ohne Zweifel sind einzelne Stellen in dem umfangreichen Gedicht, wo sich der Text über das alte Opernbuch weit erhebt. Aber ich finde, es fällt keine Perle aus Wagners Krone, wenn man endlich einmal sagt, daß hier doch eben auch nur Operntexte und nicht Dramen vorliegen, die neben Shakespeare und Kleist zu nennen wären.

Wie oft wird allein an diesen vier Abenden der Todfeind des Dramas, die Erzählung, benutzt, um — ja, warum eigentlich? Die Wagnerianer wissen die heiligsten Gründe dafür. Wir Ketzer nennen es

anders: es fehlte an echter dramatischer Gestaltungskraft, und dann konnte Wagner niemals ein Ende finden.

Mit Loges langer Erzählung von Weibes Wonne und Wert im ‚Rheingold‘, die mit ihren nicht allzu zarten Komplimenten den Göttinnen mehr Freude macht als uns, fängt es glorreich an. Siegmund und Sieglinde erzählen und erzählen. Wotan erzählt seiner Tochter Brünnhilde das Rheingold mit allerlei Zubehör. Was wird im ‚Siegfried‘ nicht alles erzählt! Dann kommen die Nornen und erzählen uns ‚Rheingold‘, ‚Walküre‘, ‚Siegfried‘. Waltraute erzählt — allerdings in einer wunderschönen Szene — allerlei himmlische Vorgänge. Bei den Gibichungen wird fleißig erzählt, Siegfried erzählt bei der Jagd von seinen jungen Tagen —: kurz, alle Götter und Helden erzählen sich so durch. Und genau so erzählt die Musik mit den ewig wiederholten Motiven.

Dazu diese Familienbeziehungen! Weiß man schon, daß Brünnhilde Siegfrieds Tante ist? Es ist aber so, denn Brünnhilde ist als Tochter Wotans und der weisen Wala die Halbschwester von jenem Zwillingspaar Siegmund und Sieglinde, das Wotan sich schuf, um von ihm Siegfried, den freiesten Helden der Welt, erzeugen zu lassen. Unsinn über Unsinn. Man sehe sich doch einmal diese Götter an! Welch ein jämmerlicher, verschlagener, wollüstiger und schwatzhafter Geselle ist Wotan! Und ist nicht Frau Fricka ein Stück Dame der Halle? Die holde Freia ist eine Winselliese, und Froh und Donner sind so farblos und unbedeutend, daß man nicht weiß, wer von ihnen der größte Tölpel ist. Am besten sind im ganzen ‚Ring‘ die Rheintöchter geraten: in ihren Worten und Weisen ist ein schönes Schweben und Gleiten, und wenn sie nach allem Aufstand und Lärm des zweiten Aktes der ‚Götterdämmerung‘ noch einmal auftauchen, so ist das für unsre Ohren eine wahre Erlösung. Ihnen ziemlich ebenbürtig sind die Vertreter des Untermenschlichen: Alberich und Mime. Die Lichtsehnsucht des Nachtalben ist ergreifend geschildert, und der Fluch, den der Ueberwältigte und Vergewaltigte über seinen Ring spricht, ist eine der großartigsten Stellen des Ganzen. Wotan gefällt mir am besten, wenn er am Schluß der ‚Walküre‘ nicht mehr Gott, sondern ganz und gar Mensch, ganz liebender Vater geworden ist. Ueberall da, wo das Werk vom hohen Kothurn der Göttlichkeit und des Heldentums heruntersteigt, also bei diesem Abschied Wotans von Brünnhilde, bei der Erweckung der Wunschmaid durch den jungen Siegfried, bei Brünnhildes Erkennen des Betrugs stellen sich Wirkungen ein, denen sich kein Hörer entziehen kann.

Von Siegfried und Brünnhilde ist im übrigen, trotz allen Auslegern, nicht viel Wichtiges zu sagen. Siegfried ist ein frischer, nicht gar zu kluger Junge, der wie ein guter, noch nicht ganz erzogener Bernhardiner durch die Welt tappt. Es paßt wohl zu Wagners Stil, aber nicht zu ihm, daß er im Sterben noch eine lange schwülstige An-

sprache hält. Es ist auch echt wagnerisch, daß er sein Roß Grane, das Brünnhilde ihm gab, in den Kahn lädt, und daß er mit dem Gaul stromaufwärts nach der Gibichungenhalle rudert, anstatt, wie das jeder ritterliche junge Mann tun würde, Grane als Reiter zu besteigen.

Bei Brünnhilde, die gar zu viel redet, fällt mir immer das schöne Wort Nietzsches vom schwarzen Kleide und der Schweigsamkeit ein, die jedes Weib gescheit kleidet. Man lese sich nur einmal alle Reden der Brünnhilde durch, namentlich in der Szene mit Wotan im letzten Akt der ‚Walküre' —: sie redet wie ein Buch, und Wotan, der Allmächtige, der Weltregierer, hat Mühe, vor ihr zu bestehen. Wagner, der es sich bei den ersten Proben zum ‚Ring' in Bayreuth höchst energisch verbat, daß Frau Cosima ihm in den Kram redete, hielt die Brünnhilde für die höchste Verherrlichung, die dem Weibe jemals in der Kunst zuteil geworden sei: im Weltregiment schien ihm also Weibergeschwätz nicht so störend zu sein wie in der Leitung eines Theaters. Noch einmal: Brünnhilde redet zu viel. Und wenn sie erwacht und in Liebe entbrennt, stört es mich, daß ich immer denken muß: sie ist ja eigentlich Siegfrieds Tante, und sie ist mindestens fünfundzwanzig Jahre — mag auch ein Teil davon verschlafen sein — älter als ihr heiliger Held. Und ist es nicht sehr lustig, wenn sie im letzten Akt der ‚Walküre' eine ihrer Schwestern nach der andern beschwört, ihr für Sieglinde ein Roß zu leihen? Warum setzt sie sich einer Weigerung nach der andern aus, wo es doch so einfach gewesen wäre, Sieglinde mit Grane auf die Flucht zu schicken! Aber dieser Zug des gesunden Egoismus gefällt mir. Und er ist, wie man aus der Selbstbiographie und den Briefen des Meisters sehen kann, ein echt Wagnerscher Zug.

Eine starke Erschütterung ist dann wieder die großartige Trauermusik, und der Schlußgesang Brünnhildes wird in seinem erhabenen Schmerz, in der Fülle seiner schönen, prachtvoll hinströmenden Melodien immer ein Erlebnis bleiben, auch dann, wenn man nicht recht begreift, wie es geschehen mag, daß sich die menschgewordene Brünnhilde hier wieder zur Göttermaid, ja zur Götter- und Welterlöserin hinaufentwickelt.

Ueber den dunklen und vieldeutigen Schluß des Wortes wollen wir lieber gar nicht reden: man kommt dabei nur zu leicht ins uferlose Spintisieren. Ich finde, es ist auch sehr gleichgültig, was das nun alles ‚bedeuten' soll. Die Hauptsache ist, daß dem Werk, in dem wahrlich Maschinen nicht und nicht Prospekte geschont sind, in diesem Bilde der einstürzenden Halle, des eindringenden Rheins und des brennenden Walhalls ein durch seine Ungeheuerlichkeit packendes Schlußbild gegeben ist, das später, wenn Max Reinhardt wirklich einmal Wagner inszenieren wird, gewiß auch eindringliche Wirkungen haben wird. Auf der Opernbühne von heute, selbst in Bayreuth, wo man wirklich nicht spart, wirkt diese Szene immer unfreiwillig komisch. (Schluß folgt)

Reinhardt in München / von Lion Feuchtwanger

1. Die schöne Helena

Was hat man uns in diesen letzten Wochen nicht alles über Offenbach expliziert! Von allen Seiten her hat man ihn ‚belichtet', historisch, philosophisch, aesthetisch. „Die Deutschen versehen ein Epigramm mit einer Vorrede und ein Liebesmadrigal mit einem Sachregister", spöttelt gelegentlich Jean Paul. Nicht nur mit Heine und Shaw hat man den grazilen Karikaturisten verglichen, nein, der Theoretiker des Künstlertheaterzettels glaubte auch den zweiten Teil des ‚Faust' und die ‚Meistersinger' heranziehen zu müssen, um sein Evangelium: Offenbach als Notwendigkeit würdig und gewichtig zu fundieren.

So kommt ihr dem rheinischen Juden nicht bei, meine kundigen Thebaner! Bedenkt einmal: Was gingen den Jacques Offenbach aus Cöln die Helden des Homer an, daß er sie hätte entzaubern sollen? Diese Menschen aus Graecia haben ihn wahrhaftig nicht etwa durch ihr überlebensgroßes Format geärgert, und seine Zeitgenossen hatten, beim Zeus, durchaus keinen religiösen oder auch nur humanistisch-aesthetischen Respekt vor ihnen. Nein, Meister Jacques hatte nicht den geringsten innern Anlaß, den wackern Heroen zu nahe zu treten: ob sie Achill oder Agamemnon, Helena oder Menelaos hießen, ihm waren sie allesamt Hekuba. Ich glaube auch nicht, daß es ihm ernstlich darum zu tun war, die Gloire unter dem dritten Napoleon zu karikieren oder gar eine Entzauberung des Heroentums überhaupt zu versuchen; ja, selbst die Ironisierung der großen Oper scheint durchaus Nebenzweck. Jedenfalls zeigt der berüchtigte Spötter uns Heutigen ein recht zahmes und harmloses Gesicht. Der Satire seiner Texte zum mindesten sind alle Zähne ausgefallen, und was heute noch seine Buffo-Opern lebendig erhält, ist beileibe nicht das Gehabe des großen Pamphletisten, sondern lediglich sein Charme, seine Beschwingtheit, die helle, artige, gleitende, hüpfende, tänzelnde und bei alledem ein wenig bubenhafte Anmut seines Melos und seines Rhythmus. Da ist nirgends Schwergewicht, nirgends Ernst, nirgends ein Konflikt, da ist ein ewiges Schaukeln, Wiegen und Gleiten, ein ewiges Sichschlingen und Sichlösen, und diese ganze bunte Nichtigkeit ist nur deshalb erlaubt, weil sie so gefällig ist.

Von dieser Seite her ging denn auch Reinhardt an die Inszenierung heran. Die Versuchung lag nahe, den manchmal recht stumpfen Text zuzuspitzen und zu schärfen. Reinhardt hats nicht getan, sondern sich mit einem flüchtigen Aufputz begnügt. Er hat die satirischen Zutaten des Werks als putzige Nebensächlichkeiten behandelt und sich

darauf beschränkt, die lichte Bewegtheit, den bunten, liebenswürdigen, immer regen Tanzrhythmus, der den Nerv der Operette bildet, ins Szenische zu übersetzen. Tänzelnde Buntheit, lichte Bewegtheit ist ihm alles, und er hat Chaos genug in sich, um ein singuläres, tanzendes Sternlein zu gebären. Da sind die lichten, heitern, ganz leis und schalkhaft nur satirisch verschnörkelten Dekorationen und Kostüme, durch die Ernst Stern das Stück in einen anmutigen und amüsanten Rahmen spannte, da ist der Blumenweg, jener Steg, der von der Mitte des amphitheatralischen Zuschauerraums auf die Bühne führt, und der in ‚Sumurun' plump und stillos gewirkt hat, hier aber mit Bedeutung auch gefällig ist. Denn er stellt zunächst, gemäß dem Uebermut der Buffo-Oper, einen intensiven Kontakt zwischen Publikum und Bühne her, verbindet Thorax und Smoking zu einem possierlichen Hendiadyoin und schlägt eine Brücke zwischen nebulos pathetischer Vergangenheit und höchst real befrackter, kritizistischer Gegenwart; er erweitert sodann die begrenzte Bühne des Künstlertheaters mit viel Glück, gibt viele neue Möglichkeiten, das Auftreten und Abgehen der Spieler und Chöre zu nuancieren, und verstattet endlich dem Regisseur, die Illusion je nach Bedarf zu verstärken oder zu mindern. Lichte Bewegtheit ist alles! Das zuckt und wirbelt und flattert immerwährend und immer anders, tänzelt irgendwo aus der Mitte des Publikums heraus und huscht über die Bühne und läßt einem nicht Zeit, über all der wirbelnden Unsinn mit ernster Trockenheit nachzudenken. Wie entzückend sind die englischen Mädels, die die Tänze agieren! Wie rank und weiß und rutenbiegsam! Peter Altenberg müßte sie besingen. Und in was für grazile, erdenrestbefreite Rhythmen hat sich hier die öde Operettenhopserei gewandelt, die sonst des Landes der Brauch ist. Und wenn zum fröhlichen Ende, nachdem das Tanzmotiv erst Einzelne, dann die ganze Masse ergriffen hat, auch noch die Kolossalstatue der Venus zu tanzen beginnt, so ist das mehr als ein guter Witz. Es ist ein Einfall, der mit schier symbolischer, bildhafter Eindringlichkeit den heitern Sinn des Werks zusammenfaßt.

Leider muß ich ein paar Bedenken nachhinken lassen. Die Handlung der ‚Schönen Helena' ist an sich recht dürftig und nicht eben geschickt aufgebaut. In der Inszenierung des Künstlertheaters wirkt sie noch dünner und noch schlechter komponiert. Dies rührt daher, daß der eigentliche Mittelpunkt des Stücks sich verschoben hat: im Paris von 1864 hieß er Paris und Helena, im München von 1911 heißt er Menelaus. Außer ihm kommt keiner der Könige zu seinem Recht auf ein Quentchen eigener Psychologie und selbständigen Anteils an der Handlung; vor allem dem hitzigen Achill hat man übel mitgespielt. Nun ist gewiß das heis koiranos esto ein guter homerischer Spruch, aber für die ‚Schöne Helena' durchaus nicht passend. Sodann ist die Exposition viel zu sehr ins Breite gezogen, ein viel zu massiger Sockel

für das armselige Säulchen von Handlung, das sich auf so respektablem Unterbau nur noch kümmerlicher ausnimmt. Man sollte ruhig ein paar der manchmal recht krampfhaften, geschmacklosen und gar nicht dionysischen Dialogstellen ausmerzen und das Tempo der ersten Szenen nach Kräften beschleunigen, so fein auch das langsame Anschwellen aus gelassener Anmut zu berauschtem Taumel berechnet ist.

Ich sagte, Helena und Paris vermöchten nicht, den Mittelpunkt zu behaupten. Die Maßgebenden verkünden zwar, Rudolf Ritter, der Paris, sei ein Sänger von guten Qualitäten, und für die Gesangskunst des Fräulein Jeritza, der Helena, haben sie Worte höchstens Lobs, und dies wahrscheinlich mit allem Recht. Aber die Dame spricht einen ungeschlachten, gar nicht mondänen Dialekt, hat eine peinliche Art, die Pointen hinzustreichen, und ihre ganze derbe Artung atmet keinen Hauch der raffiniert perversen Atmosphäre der Helena. Rudolf Ritter gar ist ein Herr von der üblichen Tenorschönheit. Agamemnon, Achill, die Ajaxe haben in dieser Fassung ohnehin recht wenig Gesicht. Bleibt der überhitzte, aber von innen her prachtvoll belebte, sprudeltolle Orest der Eibenschütz und Gustav Charlés angenehm diskreter, sehr weltmännisch leichter Kalchas, dem man nur weniger Routine wünschen möchte. Der Mittelpunkt aber ist Pallenbergs Menelaus. Er packt die Gestalt, wo sie am zwiespältigsten ist. Er spielt einen rührenden Trottel, der die Aufgabe hat, König von Sparta und Mann der schönsten Frau der Welt zu sein, und der weiß, daß er ein Trottel ist, und dem es ein Rätsel ist, wie gerade er zu einer solchen Aufgabe kam; da er aber diese Pflicht einmal hat, sucht er sie mit einer grotesken und ergreifenden Hilflosigkeit zu erfüllen, ein ins Lächerliche verzerrter Hamlet, ein Don Quixote, sehr menschlich und in der höchsten Komik noch ein bißchen traurig. Ganz prachtvoll seine phantastischen Verrenkungen, die jähen, linkisch schnappenden Anläufe, seine Würde zu wahren (die manchmal in ihrer nervösen Plötzlichkeit wie karikierte Moissi-Gesten aussehen), der unbeschreiblich klägliche, dumme Ausdruck seiner wässerigen blauen Augen. Durch seinen Menelaus erhält die Komödie spezifisches Gewicht; ganz nah ans Tragische herantretend, vermeidet sie es doch mit Glück und Gewandtheit, tragisch und stillos in dies fremde Gebiet einzufallen.

2. Themidore

„O laßt ein ewig Schweigen diese Tat . . .“

Voraus ging unangenehmes Gezänk zwischen Roda Roda und dem Künstlertheater. Man sprach davon, daß das Künstlertheater von 1911 das Unternehmen eines begüterten Dilettanten sei, daß die ganze Operettenstagione nichts weiter sei als der prunkvolle Rahmen für das wertlose Libretto eines Industriellen und Snobs. Im Verlauf machte Roda Roda Reinhardt zum Vorwurf, daß er sich zum Regisseur

eines so unkünstlerischen Machwerks hergegeben, und vergaß dabei, daß er, der doch durch eigene Zutaten das Machwerk herauszuputzen versucht hatte, wahrlich kaum mehr berechtigt war, in dieser Affäre als zweibeinige Allegorie der Literatur gravitätisch aufzutreten. Es gab noch mehr Possen: gebrochene Ehrenwörter, komisch pathetische Erklärungen und dergleichen. Aber was geht es schließlich uns an, wenn ein Ehrgeizling mit Barmitteln sich ein Steckenpferd leistet, das so viel frißt wie ein Dutzend Rennpferde? Und was für armselige Pedanterie ist es, dem Reinhardt übelzunehmen, daß er gegen anständiges Honorar eine Nullität inszeniert! Ich für meine Person würde es ihm nicht einmal verdenken, wenn er, gegen angemessenes Entgelt natürlich, die oberammergauer Passion inszenierte. Oscar Wilde sagt einmal: „Ob ich die schöne Helena schildere oder faulen Käse, gilt gleich, wenn meine Schilderung nur Kunst ist.“ Nun, ob Reinhardt die Schöne Helena inszeniert oder Themidore, gilt gleich, wofern er in beiden Fällen dartun kann, was alles er vermag.

Als dann endlich nach dieser tristen Ouverture Themidore in Szene ging, entstand ein allgemeines Schütteln des Kopfes: Tant de bruit pour . . . Die Musik des Iren Digby La Touche enthält ja ein paar Nummern von gefälliger Belanglosigkeit: die Schrecken des Steffanschen Textes aber zu malen, bietet die deutsche Sprache keine Worte. Ich konstatiere nur rasch, daß das Beste an dem Werk die Namen der Personen sind: sie stammen offenbar aus ‚Themidore, mon histoire et celle de ma maitresse‘. Das Wirksamste aber sind Steffans Witze. Im ersten Akt hält er mit der Beschränktheit, in der sich der Meister zeigt, noch zurück; im zweiten Akt aber — aufgepaßt nun also! — wird jemand, der, ich glaube, d'Alembert heißt, mit Camembert und dann auch noch mit Roquefort und Gervais angeredet; fernerhin wird der Polizeipräfekt Polizeidefekt genannt. Im dritten Akt gar klettert ein Clown eine Wand hinauf und unterstützt sich dabei durch groteske Handgriffe am Hintern. Diesen Trick — in Paris seien die Männer „voll Trick“, meint Steffan — als die Glanznummer des Werks verlangte das Publikum da capo. Im übrigen besteht der dritte Akt aus einem Couplet mit dem einige zwanzigmal wiederholten Refrain:

So ein Luderleben
Ist ein Hochgenuß!

Das ‚ben‘ in Luderleben wird betont: das ist der Humor davon. Wahrlich, unendlich reich ist der Schickungen Art und seltsam der Weg oft der Gottheit. Um dieses betonte ‚ben‘ herum ward offenbar das Couplet und um das Couplet herum der dritte Akt und um den dritten Akt herum ‚Themidore‘ und um ‚Themidore‘ herum die Operettenstagione des Künstlertheaters geschaffen.

Vorschuß / von Richard Treitel

Wenn man einem dresdner Schauspieler die Frage vorlegte: Was ist Vorschuß?, so würde er antworten: Vorschuß ist der Hund von Direktor G. Dieser witzige Direktor hat seinen in Dresden allgemein bekannten Hund ‚Vorschuß‘ genannt. Natürlich aus Scherz. Aber der Scherz hat einen Unterton. Vielleicht will der Direktor sich an das unsympathische Wort gewöhnen und ihn dadurch seine Schrecken nehmen. Denn unsympathisch ist jedem Direktor dieses Wort, das den meisten Künstlern so sympathisch ist.

Früher lebte mancher Künstler nur vom Vorschuß. Er schloß einen Vertrag ab und bat um Vorschuß; er traf, wenn es ging, ein und bat um Vorschuß: man sei ja kein Rentier und müsse in einer fremden Stadt Mittel zum Leben haben. Es kam der Achte des Monats, an dem man ‚natürlich‘ Vorschuß verlangte. Es kam der Vierundzwanzigste des Monats, an dem keinen Vorschuß zu fordern geradezu als Verbrechen erschienen wäre. Die Einrichtung dieser feststehenden Vorschußtage konnte auch nur im Künstlerleben gedeihen.

Es soll einmal in vergangenen Zeiten Direktoren gegeben haben, die jeden Vorschuß bewilligten. Heute hört sich das an wie eine schöne Mär aus verklungenen Zeiten. Auch heute zwar kommt es noch ab und zu vor, daß einer vom Vorschuß lebt. Aber dazu muß der, der es so halten will, ein gesuchter, namhafter Künstler sein. Dazu muß er den erforderlichen Grad von Liebenswürdigkeit haben: er muß ein Mensch sein, dessen leichtfertig-liebenswürdiger Art selbst ein Direktor nicht widerstehen kann.

Wenn solch ein Künstler engagiert wird, ist oft eine besondere Einigung erforderlich über die Höhe des zu gewährenden Vorschusses. Man hat ja so ungeheuer viel zu bezahlen, wenn man den Ort seiner künstlerischen Tätigkeit verläßt. Und dann geht man davon aus, daß sich ein Direktor erst einmal durch einen großen Vorschuß zu legitimieren hat. Dieser große Vorschuß, der schon beim Vertragsabschluß gewährt wird, wird vereinbarungsgemäß an bestimmten Terminen abgezogen, worüber sich der Künstler nicht selten nachher ärgert, weil es schwer ist, mit neuen Forderungen an den Direktor heranzutreten.

Andre Künstler hüten sich vor Vorschuß. Das sind die Reifen und Verständigen. Sie nehmen im Notfalle lieber unter drückenden Bedingungen Geld bei einem andern auf, als daß sie sich durch Vorschuß helfen.

Es kommen dann die Kleinen, die, wenn man so sagen will, vom Vorschuß nicht leben, sondern leben müssen. Und hier beginnt die Vorschußfrage ersichtlich eine wirtschaftliche und soziale Frage zu werden. Diese Kleinen helfen sich mit zehn und zwanzig Mark Vorschuß, oft mit noch weniger, über ein paar Tage hinweg, nach deren

Ablauf aufs neue die Vorschußforderei beginnt. Man spricht viel von der materiellen, künstlerischen und kulturellen Hebung des Standes, die in unsern Tagen vor sich gehe. Diese kleinen Vorschußnehmer aber hängen sich wie schwere Bleigewichte an die Schicht derer, die nach oben streben. Sie verhindern oder verlangsamen durch ihre soziale und wirtschaftliche Notlage erheblich den Aufstieg.

Das Leben auf Vorschuß ist verursacht durch die wirtschaftliche Schwäche; anderseits hat das Leben auf Vorschuß dauernd wirtschaftliche Schwäche zur Folge. So paradox dies klingt, so wirtschaftlich richtig ist dieser Satz. Ein kleiner Schauspieler, zum Beispiel, meldet sich zum Abschluß eines Vertrages. Er muß dem Direktor gleich erklären, daß er nur eintreffen kann, wenn er Reisegeld erhält; daß er bei Wirten und Gasthäusern und bei sonstigen Firmen mehr oder weniger erheblich ‚hängt', daß er also Geld brauche, um seine Sachen auszulösen und die dringendsten Schulden zu bezahlen. Wie diese Mitteilungen auf die Bestimmung der Gage wirken, kann man sich leicht ausmalen. Daß solch ein Schauspieler eine größere Gage erzielt, ist ausgeschlossen. Die andrängende Not zwingt den Schauspieler sogar, die unauskömmliche, unter dem Existenzminimum stehende Gage zu akzeptieren. Ebenso liegt es bei der Prolongation. Solch ein Schauspieler ist glücklich, für irgend eine Gage in einem Engagement bleiben zu können, wenn ihn der Direktor nur bei Abschluß der Prolongation wiederum mit Vorschuß ködert.

Dieser Gagendruck ist aber nicht die einzige und nicht die schlimmste Folge der Vorschußnehmerei. Man setze den Fall, es komme während des Engagements zu Reibereien, die nahezu unausbleiblich sind. Was fürchtet ein Direktor von einem Manne, der keine Mittel hat, um seine Ansprüche geltend zu machen? Gewiß, es gibt ein Armenrecht im Prozesse; es gibt Behörden, an die man sich wenden kann; es gibt eine Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, einen Reichsverband Deutscher Bühnenmitglieder oder eine Artisten-Loge und ähnliche Verbände. Diese haben die für die ärmern Künstler recht traurige Konstellation in etwas gelindert, mehr aber auch nicht. Willkür wird solchen Armen gegenüber immer viel eher angewendet, als einem gegenüber, der sich, wie der Direktor weiß, nichts gefallen läßt und nichts gefallen zu lassen braucht. Der Vorschuß ist also eine Institution, die nicht so harmlos ist, wie sie erscheint, wenn sie so einschneidende Folgen für einen ganzen Stand haben kann.

Das ist Vorschuß, vom Standpunkt des Künstlers aus betrachtet. Sehen wir uns die Sache vom Standpunkt des Vorschußgebers an.

Ein Theaterdirektor zahlt in der Regel monatlich, der Varieteedirektor halbmonatlich Gage. Die täglichen Einnahmen werden, wenn sie nicht zu andern Zahlungen in Aussicht genommen sind, an eine Bank abgeführt und dort bis zum Monatsschluß angesammelt, wie dies

kaufmännischen Prinzipien entspricht. Durch die Bank werden die Einzahlungen als tägliches Geld verzinst.

Muß nun der Direktor Vorschuß zahlen, so bedeutet dies für ihn erstens eine Entblößung von paraten Mitteln, zweitens Zinsverlust. Beides ist von Belang, wenn der Direktor von vielen Personen und in jedem Monat für Vorschuß in Anspruch genommen wird. Es ergeben sich für ein Jahr immerhin erhebliche Beträge, auch wenn die einzelnen vorgeschossenen Beträge gar nicht so hoch sind. Man wird also aus rein kaufmännischen Erwägungen verstehen, wenn der Direktor nicht allzugern Vorschuß gibt.

Es kommt hinzu, daß der Direktor nicht immer sicher ist, ob der Vorschuß abverdient werden wird, oder ob das Mitglied, das den Vorschuß erhalten hat, das Engagement überhaupt antritt. Darüber wird sogar vielfach Klage geführt. Die meisten Direktoren haben sich deshalb daran gewöhnt, Vorschüsse vor dem Eintreffen überhaupt nicht zu zahlen. Machen sie einmal eine Ausnahme, so treffen häufig die Mitglieder nicht ein. Nur manchmal aus bösem Willen. Sehr oft war die beste Absicht vorhanden: aber dann konnten die Sachen nicht eingelöst werden — kurzum, das Mitglied traf nicht ein, beging eine unlautere Handlung und verlor außerdem ein Engagement. Dem Direktor aber fehlt erstens das Mitglied, auf das er gerechnet hat, und er hat neue Mühen und Kosten, den notwendigen Ersatz zu gewinnen; zweitens fühlt er sich betrogen und wendet sich an den Staatsanwalt.

Die Staatsanwaltschaft nimmt solche Fälle selten tragisch. Sie verlangt, damit von einem Betrug die Rede sein kann, daß der Künstler in dem Augenblick, wo er den Vorschuß forderte, die Absicht hatte, nicht einzutreffen. Auf anderm Standpunkt steht sie nur dann, wenn es sich um Reisevorschuß handelt, wenn also der Vorschuß nur unter der Bedingung übereignet worden ist, daß er zur Bezahlung der Reisekosten verwendet werde. Wenn der Vorschuß nicht ausdrücklich als Reisevorschuß vereinbart ist, wird er vom strafrechtlichen Standpunkt als eine Vorauszahlung auf die Gage betrachtet; der Direktor hat lediglich einen zivilrechtlichen Anspruch auf Rückerstattung.

Die Direktoren nehmen solche Fälle begreiflicher Weise viel schwerer. Wo es irgend geht, dringen sie auf Bestrafung. Es erfolgen wohl auch Warnungen in den Zeitungen, und der Künstler, der aus Not oder Unbedachtsamkeit gestrauchelt ist, trägt dauernd oder für lange Zeit das Stigma des Vorschußbetruges.

Man erkennt: Vorschußgeben und Vorschußnehmen hat seine ernsten Seiten. Es ist nicht so ganz harmlos, wie man es sich gern vorstellt. Hoffentlich greift die Ueberzeugung mehr und mehr um sich, daß es für jeden Künstler das Zweckmäßigste ist, von der Institution des Vorschusses nur in drängenden Fällen Gebrauch zu machen.

Ein Scheingefecht / von Guy de Téramond

In dem um diese Zeit vereinsamten ‚Café der Handeltreibenden‘ saß der am Theater von Eu angestellte Sänger Caravello. Er hatte den einen Arm um sein Glas mit Absinth gelegt, und während er tropfenweise Eiswasser hineingoß, fragte er den Reporter der ‚Euschen Volksherrschaft‘ aus, einen kleinen, magern, jungen Mann mit unreinem Teint, der an der andern Seite des Marmortisches saß, mit einem langen Strohhalm in einer Mischung von unbestimmter Farbe umherrührte und seinen Worten zuvorkommend lauschte.

„Siehst du, Kleiner, der Beruf eines Künstlers ist erbärmlich! Da erhält man einen Preis vom Konservatorium, träumt von Ruhm, Triumphen, Ausnahmestellungen und muß schließlich in einer kleinen Provinzstadt die zweiten Bässe in der Oper, die Verräter im Singspiel und die edlen Väter in der Operette darstellen — manchmal auch alle drei am gleichen Abend!“

Er stellte die Wasserkaraffe nieder, trocknete sich die Hand an der Bank aus schwarzem Möbelplüsch und fuhr fort:

„Und all das für einhundertdreiunddreißig Francs und fünfundachtzig Centimes im Monat, womit ich noch meine Kostüme und Perücken bestreiten muß, den Souffleur, den Garderobier und die Claque bezahlen soll und außerdem eine alte sieche Mutter, eine kranke Frau und zwei halbwüchsige Kinder zu ernähren habe . . .“

Ekel und Empörung schüttelten ihn. Er warf mit nervöser Bewegung seine langen, bereits ergrauenden Haare zurück und sprach weiter:

„Und dennoch habe ich, bei Gott, Beifallsausbrüche, Blumen, Kränze und Liebesbriefe gehabt! In Brive-la-Gaillarde wollten die begeisterten Zuschauer sich vor meinen Wagen spannen. Ach! wenn du mich gesehen hättest! Aber kann man heutzutage, nur durch sein Talent, die Aufmerksamkeit des Publikums erringen, einen Saal füllen und die Direktoren in die Knie zwingen? Nein, mein Kleiner, dazu gehört noch etwas andres: Bluff, Reklame, ein Skandal! Sehen Sie, wann ist der Tenor Andrinoff berühmt geworden? Erst an dem Tage, als sich eine belgische Prinzessin aus Liebe zu ihm getötet hat! Und wann ist Sauvageon zu etwas gekommen, er, der kleine, unbedeutende Bariton, der als Darsteller dritter Rollen in einer großen Provinzstadt hinvegetierte? Als er mit der Frau des Bürgermeisters in flagranti ertappt worden war. Am andern Morgen waren alle Anschlagsäulen mit seinem Namen bedeckt, und die ganze Stadt drängte sich dazu, ihn zu hören. Das macht heute den Erfolg!“

„Aber Sie haben vollständig recht“, bestätigte der Journalist voller Ueberzeugung. „Es geht mir ganz ebenso. Seit drei Jahren verkomme ich hier bei der Beschäftigung, täglich langweilige Artikel über die

Butterpreise, überfahrene Hunde, Theatervorstellungen und die Beweggründe der ausländischen Politik abfassen zu müssen. Und das für fünfundsiebzig Francs monatlich. Und ich rase bei dem Gedanken, daß mein Vorgänger eine wunderbare Stellung in Paris gefunden hat, nur weil er eine Unterhaltung mit einem hohen Beamten durch einen wohlgezielten Fußtritt beendete."

Sie nahmen stillschweigend einen Schluck.

Diese beiden verkannten Genies waren dazu geschaffen, sich gegenseitig zu verstehen. Täglich fanden sie sich so an demselben Marmortisch zusammen, um ihre gemeinsame Wut gegen die Ungerechtigkeit der Menge, die harten Zeiten und die Tücken des Lebens auszutoben.

Endlich nahm der Reporter wieder das Wort:

„Zum Teufel! Es gehört Naivität dazu, die Laune des Glücks abwarten zu wollen. Es besitzt die Koketterie hübscher Frauen. Man muß es herausfordern, damit es einem zuzulächeln geruht."

„Gut gesagt, Kleiner", erwiderte Caravello ernst, indem er seine Pfeife melancholisch zu Ende stopfte. „Doch muß man auch mit der Gelegenheit rechnen. Soll ich etwa die vierundsechzigjährige Gattin des Bürgermeisters entführen?"

„Er wäre fähig, sie Ihnen auf dem Hals zu lassen, verehrter Meister. Und soll ich mich zu ähnlichen Taten wie mein Vorgänger gegen einen meiner ehrenwertesten Mitbürger hinreißen lassen? Es ist nicht ausgeschlossen, daß er sie mir hundertfach vergelten würde!"

Der Sänger rieb ein Streichhölzchen an seiner Stiefelsohle an, bewegte es langsam in der Luft hin und her, um den Schwefel schneller verdampfen zu lassen und endete:

„Schließlich hatte Alcibiades nicht ganz unrecht, als er seinem Hunde den Schwanz abschnitt!"

Am Abend dieser Unterhaltung schminkte Caravello sich gerade fertig, um auf die Bühne hinauszugehen, als an seine Tür geklopft wurde. Es war der Journalist.

„Meister", sagte er sehr bewegt, „ich habe ein Mittel gefunden, um die Aufmerksamkeit der Oeffentlichkeit auf uns zu lenken . . ."

Und da der Angeredete ihn fragend ansah, fügte er mit leiser Stimme hinzu:

„Was halten Sie von einem kleinen, netten Duellchen?"

„Absolut nichts!" fuhr der andre auf und ließ den blauen Stift, den er langsam über seine Augenlider führte, fallen. „Ich habe eine Familie zu ernähren. Was sollte aus ihr werden, wenn mir . . . . ?"

„Wer spricht denn davon, daß uns etwas zustoßen könnte! Hören Sie zu. Wir fingieren einen Streit. Wir tauschen Zeugen aus. Wir überschwemmen eine Woche lang die Presse mit indiskreten Mitteilungen, Berichtigungen, Briefen. Ich übernehme das. Kurz, die öffentliche Neugier ist erregt. Die ganze Stadt beschäftigt sich mit uns:

Werden sie sich schlagen! Werden sie sich nicht schlagen? Man reißt sich im Theater um Plätze zu Ihren Vorstellungen, in den Zeitungsbuden um die ‚Eusche Volksherrschaft‘, um mich zu lesen. Es ist ein voller Erfolg. Endlich legen wir los. Den das Los bestimmt, der wird den Gegner leicht am Handgelenk verwunden, und dieser wird dann, mit dem Arm in der Binde, acht Tage lang spazieren gehen . . . Ist das nicht alles gut ausgedacht?“

In der Tat“, erwiderte Caravello nachdenklich, „und das Motiv zu diesem Streit?“

„Eine Liebesgeschichte, bei der wir Nebenbuhler sind. Nichts interessiert die Leute mehr. Und wie leicht ist das in Szene zu setzen, wo doch die französische Galanterie niemals zuläßt, daß Namen genannt werden.“

„Teufel nochmal!“ murmelte Caravello, indem er sich den Schädel kratzte, „wenn meine Frau nur nicht so eifersüchtig wäre, und wenn . . .“

„Wir werden sie mit ins Geheimnis ziehen . . . Nun, verehrter Meister, sind Sie einverstanden?“

Der Künstler blieb einen Augenblick schweigsam. Dann streckte er seinem Partner ungestüm die Hand entgegen und sagte:

„Ich schlage ein. Du hast recht. Schließlich müssen wir irgendwie von uns reden machen! . . . Was die Degen anbetrifft“, fügte er hinzu, „so bekümmere dich nicht darum: wir werden zwei aus dem Requisitengeschäft nehmen.“

„Dann also zur Tat“, erwiderte der Journalist lachend. „Wird es nicht wie ein Theaterduell sein?“

Schon richtete er seine Schritte nach der Türe, als der andre ihn noch einmal zurückrief:

„Aber Kleiner, keine Dummheiten! Du weißt, daß ich Familienvater bin!“

„Seien Sie doch nicht so ängstlich, Meister. Meine Haut ist mir ebenso lieb, wie Ihnen die Ihre!“

*

Acht Tage später traten die beiden Verbündeten in die Radfahrbahn ein. Ihnen folgten sieben Herren in schwarzen Röcken: Die vier Zeugen, die beiden Aerzte und der Leiter des Kampfes.

Eine zahlreiche Menschenmenge verbarg sich, so gut es ging, hinter den Bäumen, während ein kinematographischer Apparat sich anschickte, die Phasen dieses aufsehenerregenden Ereignisses festzuhalten.

Denn es war dem Reporter wirklich gelungen, die ganze Stadt in Aufruhr zu versetzen, und man erhielt tatsächlich seit einer Woche weder einen Theaterplatz an der Kasse noch ein einziges Exemplar der ‚Volksherrschaft‘ in den Zeitungsbuden.

Und es gab keine einzige Frau, die man nicht mit argwöhnischen

Augen ansah, während man sich fragte, ob sie nicht die geheimnisvolle Unbekannte sei, für welche zwei Männer sich umbringen wollten! Nach einander ging die öffentliche Meinung von der Tochter des Obersten, die ihre Hüte in Paris kaufte, zu der Uhrenhändlerin der Großen Straße, die eine sentimentale Witwe war, und von der Gattin des Kassenboten der städtischen Steuerbehörde, die ihre Haare hochblond färbte, zu der jugendlichen Liebhaberin der Truppe, welche zweiundvierzig Jahre alt war.

*

Man hat in der Provinz nicht oft Gelegenheit, seinen Scharfsinn an so wichtigen Fragen zu üben. Und außerdem hatte Herr von Boizemont, der Kenner alter Schriften, der sich in diese friedliche, kleine Stadt zurückgezogen hatte, durch mühevolle Nachforschungen bewiesen, daß es seit beinahe einem halben Jahrhundert kein Duell in Eu gegeben hatte.

Das Schicksal hatte Caravello dazu bestimmt, die Stichwunde zu erhalten.

„Hören Sie, Meister", hatte ihm der Journalist vor dem Fortgehen gesagt, „es ist außerordentlich einfach: Sie schlagen zu, ich pariere, Sie strecken den Arm vor, und ich berühre Sie leicht am Handgelenk."

„Einverstanden. Nur gib gut acht, Kleiner! Du weißt, ich habe für viele zu sorgen . . ."

Der andre zuckte die Achseln:

„Ich übernehme die Verantwortung für alles! . . . Uebrigens habe ich mit dem Impresario des Kinematographen einen Vertrag geschlossen. Er gibt uns fünfundzwanzig Louisd'ors für einen Film von unserm Duell. Glauben Sie nun, daß ich geschäftstüchtig bin?"

Dann waren die beiden Männer auf verschiedenen Wegen zu der Zementbahn gegangen, hatten sich entkleidet und standen nun einander gegenüber.

Sie blickten sich mit schreckenerregender Miene an und fuchtelten mit ihrer Waffe wild herum. Ein Schauer der Bewunderung ging durch die Seelen der Zuschauer, und nur der Ernst der gegebenen Umstände hielt sie von Beifallsbezeugungen ab.

„Los, meine Herren!" kommandierte der Leiter des Kampfes, ließ die Spitze des Degens los und trat einen Schritt zurück.

Die Eisen kreuzten sich mit dumpfem Klirren — da plötzlich erstarrte der Journalist vor Schreck und fühlte seine Beine wanken, als er den Blutstrom erblickte, der über das Hemd seines Gegners floß.

Er hatte, der Abmachung gemäß, den Arm ausgestreckt und dabei, infolge einer ungeschickten Bewegung, Caravellos Kehle durchstochen, der sich jetzt rasch überschlug und dann tot und steif zu Boden fiel.

Autorisierte Uebersetzung von Gutti Alsen

Rundschau

Das breslauer Theaterjahr

Es stand tief im Schatten der Lustbarkeitssteuer, mit der die Stadtväter von Breslau, glücklicher als ihre berliner Kollegen, ihre Mitbürger neuerdings beschenkt haben. Die Direktion der Vereinigten Theater benützte die scheinbar günstige Gelegenheit, die in der Tat bisher sehr niedrigen Preise des Stadttheaters nicht unwesentlich zu erhöhen. Die Folge war eine gleich zu Beginn der Spielzeit einsetzende Theatermüdigkeit des Publikums, die nur durch rastlose künstlerische Arbeit und durch gesteigerte Leistungen hätte verscheucht werden können. Diese blieben jedoch aus. Die Oper, früher der Stolz unsers Theaterbetriebs, hatte einige beliebte Kräfte eingebüßt und nicht voll ersetzt, allerhand Mißgeschick störte die Repertoirebildung zumal in der ersten Hälfte des Winters, und so begab sich die Direktion auf den Irrweg der Gastspielerei. Margarete Siems aus Dresden ist eine phänomenale Sängerin und überdies den Breslauern als ›Einheimische‹ besonders wert; aber all das rechtfertigt nicht die Tatsache, daß sich der Spielplan Monate hindurch in der Hauptsache nach ihrer Urlaubsfreiheit richtete. Ihr dresdner Kollege Friedrich Plaschke, der als kraftstrotzender Wotan und gemütvoller Hans Sachs den stolzen Koloraturprinzessinnen der Siems eine gefährliche Konkurrenz bereitete, entwickelte sich ebenfalls zum Dauergast. Dazu gesellten sich unzählige Aushilfs- und Anstellungsgastspiele mit ihren unvermeidlichen Enttäuschungen. Kurz, es gab kaum eine Woche, in der nicht ein halbes Dutzend Gäste auf dem Zettel paradiert hätten. Die Unruhe ward somit in Permanenz erklärt, und für gut durchgearbeitete Neustudierungen und Novitäten blieb wenig Zeit. Eine musikalisch nicht üble, aber textlich gar zu indifferente Musikkomödie, ‚Flaviennes Abenteuer‘ von M. von Wöß (die bei uns ihre Uraufführung hatte), Eduard Künneckes freundliche Spieloper ›Robins Ende‹, des wiener Wunderknaben Erich Korngold niedlich-kindliche Pantomime ‚Der Schneemann‘ und, als relativ gewichtigste Gabe, die in Sentimentalität schwelgende Märchenoper Humperdincks, ‚Die Königskinder‘ — mußten die Sehnsucht der Opernfreunde nach neuen Eindrücken befriedigen.

Das klassische Schauspiel des Stadttheaters fuhr vollends in den alten Geleisen. Gleich zu Beginn der Ereignisse wurde als Kuriosität Grabbes ›Don Juan und Faust‹ gespielt, und Hebbels ‚Judith‘ verdient Erwähnung, weil die Hauptrollen durch Frau Santen und (ihren Gatten) Herrn Bauer ungewöhnlich eindrucksvoll verkörpert wurden. Aber weder die zwei Shakespeare-, noch die drei Schiller-Werke, die gezeigt wurden, fanden Aufführungen, die über das gewohnte, solide Mittelmaß hinausreichten. Ein Kandidat für das Regiefach, Herr Friedemann aus Wien, durfte sein

Probespiel ›Egmont‹ etwas eingehender vorbereiten, als es sonst den eingesessenen Regisseuren verstattet ist, und das Resultat entsprach im großen Ganzen der eifrigen Bemühung. Jedoch Herr Friedemann mußte wieder seines Weges ziehen, da er offenbar der Direktion weniger behagt hatte als der Kritik. Am letzten Abend der Spielzeit gab es noch eine tüchtige Aufführung von Lessings ›Nathan‹, in der sich der treffliche Charakterspieler Robert Müller nach vierzehnjähriger Tätigkeit von Breslau verabschiedete.

Im Lobetheater herrschte wieder die Operette, aber doch nicht ganz so triumphierend wie in den Vorjahren. Es schien sogar, als wollte sich eine Abkehr des Publikums von den sonst so unkritisch geliebten Reizen dieses entarteten Genres ankündigen. Geschah es doch Herrn Leo Fall, daß man seinem ‚Puppenmädel‘ nach wenigen Abenden höflich, aber entschieden den Stuhl vor die Tür setzte. In aller Hast wurde nun Schönherrs ‚Glaube und Heimat‘ einstudiert, das ursprünglich für den nächsten Winter reserviert worden war, und es erreichte rasch die vierzig Wiederholungen, die eigentlich das ‚Puppenmädel‘ hätte haben sollen. Dabei war die Darstellung keineswegs bezwingend. Aber der in Kiel verkündete kaiserliche Enthusiasmus für Schönherrs Werk wirkte bis nach Breslau und führte ihm die Neugierigen in Scharen zu. Björnsons junges Alterswerk ‚Wenn der junge Wein blüht‘, Roda Rodas kecker Soldatenscherz ‚Der Feldherrnhügel‘, Bahrs heitere ‚Kinder‘-Komödie und Schnitzlers zierliches Einakter-Quartett ‚Anatol‘ ergaben neben einem Viertel-dutzend kläglicher pariser Sittenstücke von Capus und Bataille die ganze dramatische Ausbeute des letzten Lobetheater-Winters. Kurz vor Toresschluß gesellte sich noch die Uraufführung der witzigen Groteske von Ludwig Bauer ‚Der Königstrust‘ hinzu, die es für die Freie Literarische Vereinigung als Sondervorstellung gab.

Von den Leistungen des Thaliatheaters, unsrer altrenommierten theatralischen Gemischtwarenhandlung, sei nicht viel gesprochen. Oper, Operette, Klassiker, Moderne, Volksstücke, Schwänke, Possen finden sich an diesem entlegenen Orte friedlich zusammen. Sogar Ibsen und Gerhart Hauptmann, die aus Stadt- und Lobetheater schmählich verstoßen sind, durften sich hier in Konkurrenz mit der Birch-Pfeiffer und den Poeten des ‚Weißen Rößl‘ der Erbauung des Publikums widmen.

Das Schauspielhaus, das seine letzte Spielzeit unter der Direktion Rieter durchlebte, gehörte offiziell der Operette, machte aber gelegentlich auch einige mißglückte Ausflüge in das Gebiet der Oper. Der große französische Ausstattungsschmarrn ‚Quo vadis?‘ des Herrn Jean Rouguès und eine ganz entsetzliche Veroperung von ‚Alt-Heidelberg‘, die einem Italiener namens Pacchierotti auf das Schuldkonto zu setzen ist, sollten durch die Leute der Schauspielhaus-Operette, unterstützt von einigen wenigen zünftigen Opernsängern, bewältigt werden. Kein Wunder, daß es dabei Malheur gab.

Im nächsten Winter wird das Schauspielhaus zum Konzern der Vereinigten Theater gehören, so daß die Direktion Loewe wieder unumschränkt über die bres-

lauer Bühnen gebietet. Sie will den riesigen Betrieb durch eine reinliche Scheidung vereinfachen. Dem Stadttheater die Oper, dem Lobetheater das Schauspiel, dem Thaliatheater sein gewohntes Pensum, dem Schauspielhaus die Operette: so lautet das Loewesche Programm. Wird es streng durchgeführt, so könnte es gegenüber dem bisherigen Tohuwabohu sicherlich seine Vorteile erweisen. Nur der Auswanderung der Klassiker aus dem geräumigen Stadttheater in das intime Lobetheater sehe ich mit einiger Besorgnis entgegen. Ob die alten gewichtigen Herren sich im soviel engeren Rahmen wohlbefinden werden, das wird erst die Praxis lehren. Auch hierbei kommt natürlich alles auf die künstlerische Konsequenz der Theaterleitung an. Direktor Loewe, der sich zudem mit neuen städtischen Subventionsmitteln den Rücken stärken will, behauptet, daß er erst jetzt in der Lage sein werde, endlich seine Pläne ungehemmt zu verwirklichen. Nun: wer leben wird, wird sehen.

* * *

Noch bevor dieser Rückblick erscheinen konnte, fand der letzte, alle Möglichkeiten offen lassende Satz seine volle Rechtfertigung. Die in Breslau Lebenden sahen nämlich etwas Ueberraschendes. Die Mehrheit der Stadtverordneten, die früher mit der Direktion Loewe durch dick und dünn gegangen war, sie gelegentlich auch gegen sehr gerechtfertigte kritische Ausstellungen blindlings in Schutz genommen hatte, versagte ihr diesmal plötzlich die Gefolgschaft. Die Anträge des Magistrats (die sich mit den Wünschen der Direktion deckten und das nach meiner Ansicht recht gefährliche Novum enthielten, auch die Privattheater des Herrn Direktors mit einer in naturalibus — Wasser und Elektrizität — zu leistenden städtischen Unterstützung zu bedenken) — die Anträge der mit der Angelegenheit befaßten Ausschüsse, die Kompromißanträge einiger nach dem löblichen Mittelweg strebenden Stadtväter, kurz: alle Anträge, die überhaupt abgelehnt werden konnten, wurden prompt abgelehnt. Danach bleibt also der bisherige Vertrag der Stadt mit ihrem Pächter in Kraft. Er muß weiterhin das klassische Schauspiel im Stadttheater pflegen, darf das (von ihm bereits gepachtete!) Schauspielhaus nicht in Pacht nehmen, erhält keine erhöhte Subvention, weder für das Stadt-, noch für seine Privattheater. Die Sachlage verwickelt sich durch eine seit Monaten andauernde Krankheit des Direktors, die ihn hindert, mit der ihm sonst eigenen diplomatischen Geschicklichkeit allen Schwierigkeiten zu begegnen. Ist er erst wieder gesund, so wird sich wahrscheinlich bald erweisen, daß er gegenüber der Stadt die weitaus stärkere Stellung besitzt. Leicht möglich, daß er seine drei Privatbühnen an Vertrauensmänner abgibt und so in Wirklichkeit das Monopol behält, während er sich offiziell auf das Stadttheater beschränkt. Dann wird er entweder von der Stadt den vollen Ersatz des sehr beträchtlichen Defizits (bei Oper und Schauspiel!) verlangen oder den künstlerischen Stand dieser Bühne soweit herabdrücken, bis er ungefähr auf seine Kosten kommt. Aber das Prophetenhandwerk ist undankbar. Daher wiederhole ich lieber: Wer leben wird, wird sehen. Erich Freund

Aus der Praxis

Sommertheater

Der Verlag des Deutschen Theater-Adreßbuches, das bekanntlich vom Deutschen Bühnenverein zum ersten Mal in diesem Jahre herausgegeben wird und schon zu Beginn der Spielzeit erscheint, ersucht alle Leiter von Sommerbühnen, die bei der Versendung der Fragebogen übersehen sein sollten (insbesondere auch Freilichtbühnen), ferner auch die Leiter von gastierenden Ensembles, Rezitatoren, ehemalige und gastierende Bühnenkünstler, sowie Bühnenmitglieder, die für die nächste Spielzeit noch kein Engagement angenommen haben, um Mitteilung an die Redaktion des Theater-Adreßbuches Oesterheld & Co., Berlin W. 15.

*

Altenburg, Neues Operettenth., Dir. H. Rolf (im 2. Jahr), Eigentümer: B. Götter. Spielzeit 7. 5. bis 10. 9. (vor der Zeit geschlossen wegen schlechten Geschäftsgangs), täglich außer Montag und Sonnabend. Nur Operetten. Orchester: Stadtkapelle (32 Musiker). — Regisseure: Dir. Rolf, R. Rudolfi; Kapellmeister: Alb. Gabriel, Ernst Pollini; Bureauchef: C. Rolf. — Novitäten: Himmelbett, Musterweiber, Puppenmädel. Aeltere Werke: Lustiger Krieg, Boccaccio, Nacht in Venedig.

Baden (Schweiz), Kurth., Dir. Adolf Steinbert (im 1. J.), Eigent. Casino-Ges. Spielz. 31. 5. bis 30. 9., tägl. außer Dienstag und Donnerstag. Schau- u. Lustsp., Operette. Kurorch. 24 M. — Reg. Dir. Steinbert, Bruno Eichgrün, Carlo Falk, Ludw. Walluch; Kapellm.: Dir. Steinbert, Alex. Jemnitz; Bur.: Aug. Siegmund. — Nov.: Im Klubsessel, Dunkle Punkt, Herr und Diener, Glaube und Heimat. Uraufführ.: Tradition? Lustsp. v. Elly Pander. Aeltere Werke: Nur ein Traum, Stein unter Steinen, Annalise, Zapfenstreich, Fledermaus, Schöne Galathé, Mikado.

Baden-Baden, Städt. Kurth., Dir. Siegfr. Heinzel (im 4. J.), Eigent.: Stadt. Spielz. 1. 7.—31. 8. tägl. außer Dienstag u. Donnerstag. Nur Operette. Eigenes Orch. 25 M. — Reg.: Dir. Heinzel, Franz Felix, Walter Korth; Kapellm.: Hans Seifriz, Felix Stäble; Bur.: Franz Ungar. — Nov.: Rodelzigeuner, Vielliebchen. Aeltere W.: Luxemburg, Vogelhändler, Fledermaus, Wiener Blut, Musikantenmädel, Dollarprinzessin, Schützenliesel, Walzertraum.

Bernburg, Viktoriath., Dir. Fritz Urban, Eigent. Allendorf-Schönebecker Brauerei. Spielz. 14. 5. bis 12. 9., tägl. Schau- u. Lustsp., klass. Schausp., Optte. Bernb. Kurk. 45 M. — Reg.: Dir. Urban, Heinr. Jensen, Paul Urban, Rolf Gunolt, Karl Wancryki; Kapellm.: Hanns Salger; Bur.: Rolf Gunolt. — Nov.: Im Klubsessel, Rifette, Musikantenmädel, Sirene, Unsterbl. Lump, Keusche Susanne, Wahrheitsmund, Weltenbummler, Poln. Wirtschaft, Taifun, Glaube u. Heimat, Gretchen, Macht der Finsternis, Hoffnung auf Segen. Aeltere W.: Strom, Tell, Alt-Heidelberg, Rosenmontag, Zapfenstreich, Räuber, Kabale und Liebe.

Bielefeld, Sommerth., Dir. Fr. Kaiser, zugl. Dir. d. St. Forst (im 1. J.), Eigent. Brinckhoff. Spielz. 4. 6.—17. 9. tägl. Schau- u. Lustsp., Klassisches Schausp., Optte. Städt. Orch. — Reg.: Dir. Kaiser, Carl Hau, Friedr. Ambronn, Curt Cusa, Otto Meurer-Eichrodt; Kapellm.: Dr. Besuch. — Nov.: Keusche Susanne, Leutnant der Reserve, Eine

tolle Sache, Krone u. Fessel, Wach- u. Schließgesellschaft, Sommerspuk, Polnische Wirtschaft. Aeltere W.: Großstadtluft, Madame Sans-Gêne, Zapfenstreich, Heimat, Glück im Winkel, Flotte Weiber, Schöne Ungarin.

Borkum, Kurth., Dir. Otto Steinert, zugl. Dir. d. Wilhelmth. Wilhelmshaven (im 1. J.), Eigent. Dr. Schmidt. Spielz. 27. 6.—3. 9. tägl. Schau- u. Lustsp., Optte. Ember Stadtorch. — Reg.: Dir. Steinert, Erwin Hahn, Cl. v. Bünetiger, Curt Born; Kapellm.: Willy Beiderwieden. — Nov.: Polnische Wirtschaft, Taifun, Glaube u. Heimat, Musikantenmädel. Aeltere W.: Zigeunerbaron, Fledermaus.

Bremen, Tivolith., Dir. L. A. Alvarez (im 6. J.), Eigent.: selbst. Spielz. 1. 5.—1. 9. tägl. Nur Optte. Eig. Orch. 30 M. — Reg.: C. Blumau, Roland Miller; Kapellm.: Paul Heller, Emil Pipping; Bur.: W. Adam. — Nov.: Keusche Susanne, Leutnantsliebchen, Musikantenmädel. Aeltere W.: Glocken von Corneville, Afrikareise, Waldmeister.

Breslau, Liebichs Etabl., Dir. Hugo Wandelt (im 20. J.), Eigent.: selbst. Spielz. 1. 5.—30. 8. tägl. Lustsp., Optte., Posse. Eig. Orch. 30 M. — Reg.: Georg Eger; Kapellm.: Carl Wappaus, Curt Dulle; Bur.: Max Ohrenstein. — Nov.: Morgen wieder lustik, Der gelbe Prinz, Jung Heidelberg, Meyers, Bummelstudenten, Gri-Gri, Waldmeister. Aeltere W.: Leutnantsliebchen, Jungfernstift, Die Hexe. — Gäste: Giampietro, Max Marr, Marie Wendt.

Bromberg, Elysiumth., Dir. Ed. Schulz (im 30. J.), Eigent.: selbst. Spielz. 25. 5.—3. 9. tägl. außer Mittw. Schau- u. Lustsp., klass. Schausp., Optte. Orch.: Inf.-Rgt. 14. — Reg.: Reinh. Luebeck, Conr. Loehmke, Leo Hubermann, Paul Schubert; Kapellm.: Herrmann v. d. Dovenmühle; Bur.: Herrmann Titzmann. — Nov.: Bummelstudenten, Meyers, Der scharfe Junker, Falschspieler, Polnische Wirtschaft.

—, Patzers Operettenth., Dir. Alb. Knabe (im 21. J.), Eigent.: selbst. Spielz. 4. 6.—20. 8. 5mal wöchentl. Optte. u. Oper. Kap. d. Inf.-Rgt. 148, 25 M. — Reg.: Julian Martini-Basch, Rich. Walden; Kapellm.: Rich. Fritsch; Bur.: Alfr. Reinhold. — Nov.: Keusche Susanne, Das erste Weib, Die schönste Frau, Musikantenmädel. Aeltere W.: Walzertraum, Geschiedene Frau, Der fidele Bauer.

(Fortsetzung folgt. Die noch nicht zurückgesandten Fragebogen werden baldigst erbeten.)

* * *

Liste der Sommerbühnen
(Fortsetzung)

Ergänzung: Barsinghausen (Deister) Kurth. — Nordseebad Borkum, Dir. Otto Steinert, zugl. Dir. d. Wilhelmth. Wilhelmshaven.

Celle, Unionth., Dir. Ernst Rieder, zugl. Dir. d. Mitteldeutschen Städtebundth. — Chemnitz, Centralth. u. Thaliath., Sommerspielzeit d. verein. Stadtth. — Cöln, Deutsches Th., Sommerspielzeit und Gesamtgastspiele. — Cöthen, Conzerthaus, Dir. Ernst Baum, zugl. Dir. d. Kristallpalastth. Dessau. Tivolith., Dir. Karl Rübsam, zugl. Dir. d. Stadtth. Bielitz. — Culm, verbunden mit Culmsee, Sommerth., Dir. Hugo Wald. — Cüstrin Neustadt, Sommerth., Dir. Leop. Bauer.

Davos, Kurth., Dir. C. F. Peschlow. — Dessau, Kristallpalastth., Dir. Ernst Baum, zugl. Dir. d. Sommerth. im Conzerthaus Cöthen. — Detmold, Dir. Emil Becker, zugl. Dir. d. Volksth. Königshütte. — Dilsberg (Hessen), Volksspiele auf der Bergfeste, Dir. B. H. Hottenroth. — Dorpat, Sommerth., Dir. E. Sandt. — Drachenburg s. Grafenwerth. — Dresden, Centraltheater, Sommerspielzeit. Residenztheater, Sommerspielzeit. — Bad Dürkheim, Sommerfestspiele, Dir. Rosa Maas. — Dürrenberg, Kgl. Solbad, Kurth., Dir. Hugo Knappe.

Ehingen a. D. — Eisenach, Tivolitheater, Dir. Josef Alestra. — Elberfeld (Operette). — Bad Eilsen, Fürstl. Th., siehe Hameln. — Bad

Elster, Kurth., Dir. Oscar Will. — Bad Ems, Kurth., Dir. Hermann Steingötter, zugl. Dir. d. Kurth. Nauheim u. d. Verein. Stadtth. Gießen-Marburg. — Enchenreuth (Bayern), verb. m. Kgl. Bad Steben. — Erfurt, Auenkellerth., Dir. J. Karl. — Essen, Colosseumth., Dir. Emil Schulz. Spielzeit ganzjährig.

Flensburg, Sommerth., Dir. Ludwig Spannuth-Bodenstedt. — Bad Flinsberg, Dir. Senff-Georgi. — Frankenhausen (Thür.), Dir. Julius Werner (verbunden m. Sondershausen). — Frankfurt a. M.-Bockenheim, Frankfurter Sommertheater., Dir. Felix Hauser, zugl. Dir. d. Rhein-Main-Verbandsth. — Frankfurt a. O., Sommerth. — Franzensbad, Kurth., Dir. Berthold Wolf, zugl. Dir. d. Neuen Wiener Bühne, Wien. — Freienwalde (Oder), Kurth., Dir. Heinz Bernecker. — Freudenstadt (Schwarzw.), Kurth., Dir. Hans Robert. — Friedrichroda, Dir. Hermann Rudolph, zugl. Dir. d. Stadtth. Eisenach. — Fulda, Sommerth., Dir. Herrmann. — Füßen i. Allgäu, Dir. Hans Gemeier.

Gengenbach i. Schwarzw., Sommerth. — Gera (Reuß), Residenzth., Dir. Pollack. — Gmunden, Saisontheater, Dir. Hans Claar, zugl. Dir. d. Landesth. Linz a. Donau. — Göhren a. Rügen, Dir. Max Gehrke. — Görlitz, Wilhelmth., Dir. Karl Krug u. Friedrich Sommer, zugl. Dir. d. Stadtth. Reichenberg i. B. — Goslar a. H., Sommerth. — Grafenwerth bei Honnef, verb. m. Theater Drachenburg: Rhein. Festspiele, Dir. Ludw. Piorkowski, zugl. Dir. d. Kurth. Honnef u. Neuenahr, d. Stadtth. Bamberg. — Graudenz, Kaiser-Wilhelm-Sommerth. — Graz, Orpheum, Sommerspielzeit. — Bad Grund i. Harz, subvent. Kurth., Dir. Bruno Hain (Neue freie Bühne). — Gütersloh b. Bielefeld, verb. m. Lemgo, Dir. Gebr. Schneider.

(Fortsetzung folgt. Ergänzungen und Berichtigungen erbeten)

Bühnenvertrieb

Neue Werke

D'Annunzio arbeitet gegenwärtig an einer Tragödie, die für Suzanne Desprès, die bekannte pariser Schauspielerin, bestimmt ist und den Titel ‚La Hache' führt. Wie der ‚Heilige Sebastian', so ist auch ‚Die Axt' in französischer Sprache geschrieben.

Direktor Cavar hat die vieraktige Komödie ‚Das Gnadenbild' von Dr. Rudolf Brix, einem jungen tiroler Autor, zur ersten Aufführung für das wiener Raimund-Theater erworben. Das Stück gelangt in die engere Wahl jener Dramen, die für den im nächsten Jahr zu vergebenden Raimund-Preis in Betracht kommen.

Rudolf Burghallers Drama ‚Phryne' wurde von der Direktion des Freilichttheaters Hertenstein zur Uraufführung angenommen. Das Werk soll noch in der laufenden Spielzeit zur Darstellung gelangen und zwar mit Erika von Wagner (bisher am Burgtheater) in der Titelrolle.

‚Macbeth' heißt eine Oper in einem Akt, die der frühere Musikreferent der Dresdener Nachrichten, Dr. Hugo Daffner, soeben vollendet hat. Er verfaßte sich selbst den Text, dem Shakespeares gleichlautendes Drama zugrunde gelegt ist.

Max Dauthendey, der Verfasser der ‚Spielereien einer Kaiserin' hat ein neues dreiaktiges Drama vollendet, das den Titel ‚Der Drache Grauli' führt.

Am 12. August wird Richard Fall, ein jüngerer Bruder Leo Falls, im wiener Apollotheater mit seiner ersten Operette debütieren. Den Text haben Grünbaum und Reichert geschrieben. Die Neuheit heißt: ‚Der gelbe Karpfen'.

Wilhelm Frieser und Louis Taufstein haben ein dreiaktiges Operettenlibretto, ‚Der galante Ehemann', fertiggestellt, zu welchem Berczi

Györy die Musik geschrieben hat. Die Operette wurde von einer New-Yorker Direktion erworben und wird im Herbst zur Aufführung gelangen.

Jean Gilbert kommt in nächster Zeit mit zwei neuen Operetten heraus: die eine, ‚Der Prinzregent‘, (Text von Hans Forsten), erlebt Anfang August im Nürnberger Apollotheater, die andre, ‚Die moderne Eva‘ (Text von Okonkowski), zu Saisonbeginn im berliner Neuen Operettentheater ihre Uraufführung.

‚Madame Sans Gêne‘, das Lustspiel von Sardou, ist von Umberto Giordano zu einer Oper umgewandelt worden. Die erste Aufführung wird mit Lina Cavalieri in der Metropolitan-Oper stattfinden.

Annahmen

Georg Hermann: Der Wüstling oder die Reise nach Breslau. Berlin, Berliner Th. (V. D. B.)

Korfiz Holm: Hundstage. Düsseldorf, Schauspielh.

Heinr. Ilgenstein: Europa lacht. Berlin, Neues Schauspielh. (A. f. A.)

Artur Landsberger: Das Kind mit den vier Müttern. Berlin, Residenz-Th. (Eugen Willoner).

Aug. Lembach: Samson, Drama. Düsseldorf, Schauspielh.

Emma Orezy: Coeur Aß. Berlin, Berliner Th.

Herm. Reichenbach: Unter dem Schwert, Schauspiel. Berlin, Berliner Th.

Rideamus: Der falsche Prinz, Dreiaktiges Märchenversspiel. Frankfurt, Komödienhaus (Harmonie).

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

30. 6. H. Silwedel: Der Harmonikagraf, Operette. Text v. H. u. A. M. Kolloden. Landsberg a. d. W., Aktien-Th.

18. 7. G. Schätzler - Perasini: Sonnenscheinchen, Vieraktiges Schauspiel. Dürrenberg, Kurth. (Berl. Theater-Verlag.)

W. Schwedler: Im Nachtschnellzug Berlin-Wien, **Einakter.** Nordhausen, St.

21. 7. Digby La Touche: Themidore, Operette. Gesangstexte v. J. Steffan. München, Künstlerth.

K. F. Wiegand: Marignano, Drama. Rorschach (Schweiz), Freilichtbühne.

2) in fremden Sprachen

Artzybaschew: Schiffbruch **des** Lebens (‚Ssanin‘). Drama, **Petersburg**, Edentheater.

G. Baroni: Vanina. **Oper.** Text von L. Altieri. Borgo S. Donnino, Teatro Municipale.

Sem Benelli: **Il Matellaccio.** Drama. Gedicht in vier Akten. Mailand, Lirico.

G. Deledda und C. Antona-Traversi: Edera. Drama. Mailand, Fossati.

Lord Dunsany: Die Götter vom Berge. Orientalische Phantasie. London, Haymarket Theatre.

H. Falk: Die Büchse der Pandora. Mythologische Phantasie in einem Akt. Paris, Freilichttheater Marnes-la-Coquette.

U. Giordano: Siberia. **Lyrisches** Drama in drei Akten. Text von M. Illica. Bearbeitet von P. Milliet. Paris, Opéra.

E. Hemmerde und F. Nelson: Die Feuerprobe. London.

Mascagni: Isabeau. **Buenos-Aires**, Coliseum.

Moreau: Celestino V. Historisches Schauspiel. Florenz, **Politeamo.**

Ruggero: Der Schwanengesang. Oper. Correggio, Teatro **Communale.**

V. Soldani: **L'Italia rossa.** Drama in drei Akten. Mailand, Olympia.

F. Vandérem: **Cher maître.** Paris, Comédie.

Neue Bücher

Waldemar Müller-Eberhart: Bühnen-Not, Beitrag zur Entwicklung der dramatischen Schreibform und damit des Dramas selbst. Berlin, Berliner Theater-Verlag G. m. b. H.

Ein sehr brauchbarer Gedanke,

den Leser von Theaterstücken durch dichterische Einkleidung und Erweiterung der sonst meist kurzen Regiebemerkungen in Situation und Stimmung einzuführen und festzuhalten. Bedingung wäre natürlich, daß dieses novellistische Beiwerk nicht überwuchert, wie dies Müller-Eberhart ja selbst fordert. Auch darin pflichte ich ihm bei, daß diese neue Art (die übrigens teilweise schon, besonders von Shaw, versucht worden ist) für Darsteller und Regisseure von Vorteil sein dürfte, die, aus Mangel an Phantasie oder Zeit, nicht imstande sind, diese Ergänzungen selbst vorzunehmen. Zunächst freilich wird sich wahrscheinlich gerade der, dem die Neuerung am meisten nützen könnte, der Provinzpraktiker, dagegen wehren.

Die übertriebenen Hoffnungen, die der Verfasser an diese Reform des Beiwerks, an diese Ausfüllung der Luft zwischen den Zeilen in bezug auf die Indolenz der Leser knüpft, teile ich allerdings nicht, und den feinern Leser dürfte diese etwas vulgäre Unterstützung seiner Phantasie eher ärgern. Aber auch das ist zweifelhaft, ob diese Entwicklung der dramatischen Schreibform wirklich eine Entwicklung des Dramas selbst mit sich führen könnte. Höchstens würde doch diese Kommentierung der Dichtung durch ihren Schöpfer Mißverständnissen der Auffassung vorbeugen.

Felix Tischbein

* * *

*** Theaterteufel. Berlin, Verl d. Lustigen Bl. M. 1,50.

H. Bahr: Theater Roman. Berl., S. Fischer. M. 1,— .

F. v. Hohenegg: Operettenkönige. Roman. Berl., Herm. Laue.

G. Holzer: Wahrheitsernst und das Shakespeare-Problem. Drei Aufsätze. Heidelb., Weißsche Univ. Buchh. 44 S., M. 1,—.

S. Lee: Shakespeare und die moderne Bühne. Münch., W. Foth Nachf. 38 S. M. —,90.

P. Trede: Karl Scheidemantel. Dresd., Karl Reißner.

W. Turszinsky: Fritzi Massary. Berl. W. 35, Eugen Willoner.

G. Witkowski: Aus Schillers Werkstatt. Seine dramatischen Pläne und Bruchstücke. Lpz., Max Hesses Verl. 361 S. M. 2,—.

Dramen

C. E. Behrens: Der Taumelbecher. Die Tragödie eines Mädchens. Gesellschaftsdr. Hbg., H. Klieforth, Buchh. 106 S. M. 2,—.

O. Goell-Gustav Leo: Thumm Linsenbarth. Dissidenten-Komödie in 3 A. Lpz., Xenien-Ver. 93 S.

Luise Emlein: Um des Glaubens willen. Schausp. Lpz., A. Strauch. 56 S. M. 2,—.

H. Essig: Furchtlos und treu. Drama in 5 A. Berl., Paul Cassirer. 138 S. M. 2,50.

C. A. Görner: Ein glücklicher Familienvater. Lustsp. in 3 A. Mit biogr. Vorw. Lpz., Reclams Univ.-Bibl. 5309. 87 S. 20 Pfg.

G. Hermann: Der Wüstling oder die Reise nach Breslau. Lustsp. in 2 A. Berl., Fleischel & Co. 90 S.

J. Hörmann: Es waren zwei Königskinder. Märchenkom. in e. Vorsp. u. 5 A. Straub., J. Singer. M. 2,—.

K. von Holtei: Leonore. Schausp. m. Ges. in 3 A. Lpz., Reclams Univ. Bibl. 5293.

O. Krille: Anna Barenthin. Drama. Berl., Joh. Sassenbach. 110 S. M. 1,50.

J. F. Lohmann: Marino Falieri. Trag. in 5 A. Dresd., Carl Reißner. M. 2,—.

Engagements

Berlin (Theater des Westens): Rudolf Berg, Kapellm., v. Stettin Bellevueth.; Egon Herz, Kapellm., v. Stettin St., 1911/13.

— (Schillerth.): Hilde Laßwitz v. Nürnberg, Int. Th.

Hamburg (St.): Elisabeth Wagner v. Posen, St., ab 1912.

— (Volksschausp. Sommer 1911): Leopold Jeßner (künstl. Leitung), Claire Bekker, Gust. Buchtenbirch,

Anna u. Georg Finner v. Hamburg St., Robert Förster, Anna Görling v. Elberfeld, Paul Geißler, Elis. Körner-Hofmann v. Hamburg St., Ernst Krampff, Anna Jordan v. Königsberg St., Konrad Lassen, Bernh. Reichenbach, Dr. Arthur Sakheim (Dramaturg), Friedr. Zelnik v. Berlin, Berl. Th.

Mannheim (Hofth.): Jane Freund, verl. bis 1915.

Stettin (St.): A. Scheller (seriöser Baß).

Straßburg: Max Hofmüller (Heldentenor) 1911/16.

Wiesbaden (Hofth.): Lilly Haas (Altistin).

Zürich (Stadttheater): Ludwig Kaase 1911/13.

Unterricht

Das soeben beendete einundsechzigste Schuljahr des Sternschen Konservatoriums der Musik zu Berlin wurde mit einer Reihe von 15 öffentlichen Prüfungs-Aufführungen beschlossen. Das Sternsche Konservatorium wurde in diesem Schuljahr von 1319 Schülern besucht, darunter viele aus den fernsten Ländern, wie Nordamerika, Guatelama, Mexiko, Chile, Argentinien, Capland, China, Japan und Australien. Es waren 127 Lehrer tätig, es fanden 33 Uebungsvorträge (im Saale des Konservatoriums), 14 öffentliche Aufführungen im Beethovensaal — zum Teil unter Mitwirkung des Schülerorchesters — 5 öffentliche Aufführungen der Opernschule und eine dramatische Aufführung der Schauspielschule im Neuen Schauspielhaus und 5 öffentliche Aufführungen der Unter- und Elementarklassen im Saale des Konservatoriums statt. Eine große Anzahl von Schülerinnen und Schülern erhielt auf Grund ihrer künstlerischen Leistungen Engagements an ersten Bühnen des In- und Auslandes (Oper und Schauspiel).

Prozesse

Zirkusvorstellungen bieten kein höheres Kunstinteresse — so entschied das Kammergericht in einem Prozeß gegen Kommissionsrat Busch. Um das Personal auch zu einer Zeit zu beschäftigen, während welcher in Berlin und Hamburg keine Vorstellungen stattfanden, hatte der Geschäftsführer des Zirkus Busch mit dem Besitzer der Zentralhalle in Stettin vereinbart, daß im April und Mai Vorstellungen im Zirkus der Zentralhalle stattfinden sollten. Für die Beleuchtungsanlage und die baulichen Arbeiten waren etwa 30 000 Mark aufgewendet worden. Bei den Verhandlungen war erwähnt worden, daß der Zirkus etwa alle ein oder zwei Jahre nach Stettin kommen sollte, ein Vertrag auf mehrere Jahre war aber nicht abgeschlossen worden. Unter diesen Umständen nahm die Behörde an, daß es sich um einen Gewerbebetrieb im Umherziehen handle, ohne daß von Herrn Busch ein Gewerbeschein gelöst worden war. Kommissionsrat Busch behauptete dagegen, er habe die Absicht gehabt, in Stettin ständig Zirkusvorstellungen von höherem Kunstinteresse darzubieten. Die Strafkammer verurteilte Herrn Busch trotzdem zu einer Geldstrafe, weil er ohne Lösung eines Gewerbescheins Zirkusvorstellungen ohne höheres Kunstinteresse im Umherziehen dargeboten habe. Hohe Kunstfertigkeiten seien noch keine Darbietungen von höherem Kunstinteresse. Die Revision des Angeklagten wurde vom Kammergericht als unbegründet zurückgewiesen, da die Vorentscheidung ohne Rechtsirrtum ergangen sei. Einwandsfrei sei festgestellt, daß Kommissionsrat Busch in Stettin keine gewerbliche Niederlassung gehabt habe, die Zentralstelle sei vielmehr nur auf einige Wochen gemietet worden. Ohne Rechtsirrtum sei verneint worden, daß es sich um Darbietungen von höherem Kunstinteresse handelte; an und für sich könnten zwar auch pantomimische Darbietungen von höherem Kunstinteresse sein, es genüge aber für die Verurteilung, daß andre Darbietun-

gen ohne höheres Kunstinteresse gewesen seien.

Aufrufe

Der Verlag des „Deutschen Bühnenspielplans", Oesterheld & Co., Berlin W 15, der die Herausgabe mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins seit dem Beginn des jetzigen Jahrgangs übernommen und wesentlich umgestaltet hat, richtet an alle Interessenten das Ersuchen, ihm etwaige Vorschläge zu Aenderungen, Erweiterungen und Neuerungen möglichst noch im Laufe des Sommers zu unterbreiten, damit diese schon für den mit dem Septemberheft beginnenden Jahrgang berücksichtigt werden können. Insbesondere wäre es auch erwünscht, zu erfahren, ob für das am Schluß des Jahrgangs erscheinende Register, das jetzt zum ersten Mal vorbereitet wird, Wünsche und Vorschläge vorliegen, die den praktischen Wert dieses Registerbandes zu heben geeignet sind. Für die einzelnen Monatslieferungen wäre die wünschenswerte absolute Vollständigkeit des Materials zu erreichen, wenn alle Verleger sich entschlössen, bei Abschluß von Aufführungsverträgen den Theaterleitern die bindende vertragliche Verpflichtung aufzuerlegen, daß sie ihre Aufführungen im „Deutschen Bühnenspielplan" veröffentlichen. Nur so erhält diese für den Bühnenvertrieb bewährte Institution den Charakter einer Zentralstelle, die sich gerade im Interesse des Bühnenvertriebs ohne Zweifel als außerordentlich einflußreich und nützlich erweisen würde.

Nachrichten

Nach dem Beschlusse des Karlsbader Stadtverordnetenkollegiums schreibt der Stadtrat die Verpachtung des Karlsbader Stadttheaters für die Zeit vom Palmsonntag 1912 bis ebendahin 1915 aus. Das Karlsbader Stadttheater wird seit zwei Jahren ganzjährig geführt; in der Sommerspielzeit haben täglich, in der Winterspielzeit wöchentlich viermal Vorstellungen stattzufinden. Auf Verlangen des Stadtrates ist die Winterspielzeit nach Bedarf auch früher zu schließen. Die Pachtangebote sind bis zum 15. August dieses Jahres beim Stadtrate einzureichen, wo auch die näheren Pachtbedingnisse zu erfahren sind.

Die Direktion des Stadttheaters in Villach (Kärnten) ist neu ausgeschrieben worden.

Um das Kieler Stadttheater haben sich gegen 25 Herren beworben. Davon sollen nach den bisherigen Verhandlungen ernstlich als Pachtbewerber in Frage kommen: Direktor Lange-Hildesheim, Oberspielleiter Dr. Carl Heine-Frankfurt a. M., Direktor C. Häußler vom Stadttheater in Augsburg, Direktor Beck in Bonn, Direktor Brucksch (gemeint ist wohl Kammersänger Brucks, der Direktor des Metzer Stadttheaters), Hofrat Richards in Halle a. S., Oberregisseur Kirch in Frankfurt a. M., Direktor Alving vom Luisentheater in Berlin, Direktor Hagin von der Hagin-Oper in Berlin (der jedoch sofort feststellt, er habe sich nicht beworben und beabsichtige auch nicht die Uebernahme der Direktion), und Direktor Pester-Prosky in Krefeld. Die Entscheidung über die Kandidaten dürfte von den Stadtkollegien schon im August getroffen werden. Obwohl das Theater mit der Verpachtung vom 1. Juli 1912 ab aufhört, ein städtischer Betrieb zu sein, ist den Kieler N. Nachr. zufolge der Fortbestand der Theaterkommission mindestens in einer Stärke von fünf Mitgliedern geplant, denen der künftige Pächter eine Loge oder Plätze nach ihrer Wahl zur Verfügung zu stellen hat, und die auch das Recht beanspruchen, den Proben beizuwohnen. Auch die Freiloge für die Magistratsmitglieder soll bestehen bleiben.

In Dresden-Neustadt beabsichtigen Interessenten, um das jetzige Schauspielhaus künftig als Theater überhaupt zu erhalten, die Gründung einer König-Albert-Theater-Gesell-

schaft m. b. H. Zu dieser Angelegenheit ist bereits ein Prospekt veröffentlicht worden. Es heißt da u. a.: Das neue Königliche Schauspielhaus in Dresden-Altstadt wird im Herbst 1913 eröffnet werden; das jetzige in Neustadt wird unter Regie der Kgl. Generaldirektion dann nicht weitergeführt und soll verpachtet werden. Herr Hofschauspieler Maxime René ist bereit, hierfür die Vorbereitungen zu treffen und die künstlerische Leitung zu übernehmen. Es soll ein künstlerisch erstrangiges Theater geschaffen werden. Die Preise sollen gegenüber den jetzigen um etwa vierzig Prozent ermäßigt werden. Dies wird ermöglicht dadurch, daß die Klassikervorstellungen dem Königlichen Schauspielhause überlassen bleiben und der Spielplan des neu zu begründenden Theaters sich auf moderne und ältere Dramen deutscher und fremder Autoren, die besten deutschen Lustspiele, das deutsche Volksstück, den Schwank und die gute Posse erstreckt. Es sollen die modernen Stücke gebracht werden, welche das Hofschauspielhaus in seinen Spielplan nicht aufnimmt.

Direktor Hagin, der augenblickliche Leiter der Opernvorstellungen im Neuen Königlichen Operntheater, wird mit seinem Operetten-Ensemble, das zurzeit in Karlsruhe spielt, in der Zeit vom 15. Oktober bis 15. Dezember am Irving-Place-Theater in New York ein Gastspiel absolvieren.

Der schwer erkrankte Direktor Hofrat Hartmann bleibt bis zum 30. Juni 1913 rechtmäßiger Pächter des leipziger Schauspielhauses. Falls infolge einer Verschlimmerung der Erkrankung Hartmanns die Pacht nicht erneuert wird, kämen andre Bewerber in Frage. Die Friedrichschen Erben wollen indes das Theatergrundstück gegebenenfalls verkaufen. Vorläufig wird das Schauspiel wie bisher weitergepflegt, ebenso die Operette in dem Neuen Leipziger Operettentheater, dessen Pächter Anton Hartmann bis zum 30. Juni 1912 ist. Die Hartmannsche Operette soll dann vom Schauspielhaus aufgenommen werden.

Personalia

M. Alfieri, der Direktor der berliner Volksoper, wurde unter Verleihung der Palmen zum Officier de l'Académie française ernannt.

Dem Mitglied des leipziger Schauspielhauses Arthur Beder ist für die im November 1910 in Straßburg unter eigener Lebensgefahr bewerkstelligte Rettung einer Frau vom Tode des Ertrinkens die preußische silberne Lebensrettungsmedaille am Bande verliehen worden.

Gustav Kadelburg beging am 26. Juli seinen sechzigsten Geburtstag.

Der König von Sachsen hat den neuen Gastspielvertrag des Kammersängers Perron mit der dresdener Generaldirektion genehmigt. Zu gleicher Zeit ist der Künstler zum Ehrenmitglied der Hoftheater ernannt worden.

Hermann Rudolph, dem Direktor des Eisenacher Stadtthaters und des Kurtheaters in Friedrichroda, wurde vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha das Verdienstkreuz des Herzoglich Sächsischen Ernestinischen Hausordens verliehen.

Dem Schauspieler und Regisseur Franz Schönfeld in Berlin ist vom Großherzog von Baden der Orden des Zähringer Löwen, Ritterkreuz zweiter Klasse mit Eichenlaub verliehen worden.

Dem Kammersänger Felix Senius hat der Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens verliehen.

Die Nummern 32 und 33 erscheinen als Doppelnummer am 17. August.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 32/33
17. August 1911

Die Tragödin / von Paul Landau

Ein Abend bei Charlotte Wolter

Wie sie eintrat, war eine Feuerwolke um sie her von Größe, Majestät und jener erhabenen feierlichen Lebensform, die dem tragischen Menschen eigen. „Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken!" — dies Sappho-Wort klang aus ihrem Gang, so wie nur sie es zu sprechen wußte: den wundervollen rechten Arm hoch aufgehoben, das Haupt emporgerichtet mit den starr gestrafften edlen Linien des Halses, den linken Fuß rückwärts gesetzt, ein einziger grandioser Zug nach oben in der Gestalt, die riesenhaft zu wachsen schien; eine jener antiken Sehnsuchtsfiguren, die umwittert sind vom ewigen Hauch des Schicksals und als göttergleiche Heroen von ihren Höhen nicht mehr den Blick zurückfinden zur menschlichen Kleinwelt. „So schreiten keine ird'schen Weiber!" Wann schuf wohl je Natur ein größer Wunder, als da sie aus einer armsel'gen cölner Schneiderstochter eine stolze Herrscherin erstehen ließ über die Welt und die Geister, eine Königin, so hoch gefürstet durch die Krone ihrer Schönheit und das Zepter des Genies? Das ist keine Theaterprinzessin, von der des flücht'gen Scheins erborgter Prunk abfällt, wenn sie der Bühne magisch buntes Licht verläßt; ihr kann vielmehr der Kunst verführerischer Schimmer den Strahlenglanz des eignen Wesens nur umwölken. Nie ist sie auf den Brettern der wahre Mensch, weil dieses Edelsteines Himmelsfeuer gebrochen ist in mancherlei Reflexe, wie sie des Zufalls Spieg'lungen bedingen. Hundert Gestalten leben in dieser Frau, wie sie da vor dich tritt: der Sappho heiß inbrünstiges Flehen um Glück, der Iphigenie reine Heiligkeit, Kriemhildens wilder brudermordender Haß, Medeens grausige Verzweiflungstat, der Lady Macbeth stolze Herrschbegier, der Judith düstre jungfräuliche Glut, Cleopatras dämonische Verführungskunst, der Phaedra stolze Liebesraserei und Messalinens schwüler Wollusttaumel — all das ist in ihr, alles, was das Weib, das reife, sein bewußte, starke Weib, an Freuden, Qualen, Leidenschaft und Schuld, an Untat und Verzückung zu fühlen

und im tragischen Erschauern ganz auszukosten weiß. Doch sie ist nichts von all dem, sie ist allein die Meisterin der Wesen, die sie schuf, ist Charlotte Wolter, ein einzig Phänomen, das nicht die Kunst erklärt, das nur Natur uns ganz verstehen läßt, so wie sie sich im unbewußten Spiel des Lebens, im Zauber der Persönlichkeit entschleiert . . .

*

Als eine Elementarerscheinung, notwendig und gewaltig wie ein Gewitter oder ein Lawinensturz, will diese Frau betrachtet werden. Aus Urtiefen des großen Schöpfergeistes stieg sie herauf, um am Horizont der Menschen dahinzuwandeln, als ein einsamer glühender Stern, erst nur heraus dämmernd aus der purpurnen Nacht, dann immer klarer ihr Licht entfaltend, bis zu einem verklärten heilig stillen Leuchten. Die so seltene Harmonie von Seele und Leib, dieser volle Zusammenklang eines starken Geistes in einem schönen Körper, hier ist er einmal gelungen, und jene kleinen Unvollkommenheiten, die die letzte Vollendung störten, vertieften noch den Eindruck des erhabenen Menschentums, der von dieser Frau ausgeht. Das reiche dunkelblonde Haar schmiegt sich ernst um den seltsam ebenmäßigen großgestimmten Kopf; ein mattgoldenes Lorbeerband, dunkel schimmernd wie ein Königsreif, läßt die unvergleichliche Reinheit der edelscharf geschnittenen Züge, die tragische, fast drohende Größe des Profils deutlich hervortreten. Aus diesem klassisch bleichen Kameenantlitz leuchten die mandelartig geschlitzten grauen Augen unter den langen Wimpern mit einer düster verhaltenen Glut. Wie faszinierend, magisch bannend sind diese dunkeln Sterne, die sie bisher halbgeöffnet zu Boden gesenkt hatte, wie um ihren Glanz zu dämpfen, da sie sie nun mit einem eigentümlich langsamen, müden Aufschlag der schweren Lider voll öffnet! „Wahre Lichtschmetterlinge" sind es, die in sprühenden Funken zucken, in dunklem Feuer zittern, in grellen Blitzen aufflammen. Kein andres Auge hält diesem lohenden Lichtmeer stand, das wie aus weiter Ferne herausbrandet unter den vollen Brauen, hinter dem schattenden Schleier der Wimpern. Verlockend und geheimnisvoll wie das Meer, berückend und verwirrend, aber auch furchtbar und schrecklich, finster und starr. Der sinnliche Reiz der Frau, der berauschend aus diesem Antlitz strahlt: er ist schon durch das Auge allein über alles Weibchenhafte, Kokette, Niedlich-Zierliche hinausgehoben in die Sphäre des tragisch Dräuenden, des Hoheitsvoll-Gebieterischen, des Monumentalen. Dazu kommen die schmalen, in ihren zartesten Linien ausdrucksvollen Lippen, die eine fabelhafte Willenskraft in der markant hervortretenden Unterlippe verkünden, die strengen Mundwinkel, die nur selten, wie wider ihren Willen, ein Lächeln umspielt. Dieses Wolter-Lachen verliert nie einen schmerzlichen, gezwungenen Zug, und auch jetzt, da sie ihre Gäste begrüßt, huscht es nur wie ein fremdartiger Wetterschein über die unendlich beredten

Züge. Trotz seinen griechisch strengen Konturen zeigt aber ihr nie lächelndes Gesicht nichts medusenhaft Starres, sondern hat eine spiegelklare Durchsichtigkeit, die die leiseste Bewegung der Seele verrät. Nie herrscht Ruhe auf dem Grunde dieses leidenschaftlich stolzen Gemüts; und jedes Erzittern und Schaudern, jede freundliche und traurige Aufwallung findet ihr Echo in einer Geste, in einer Linie ihres knochigen und doch geschmeidigen Körpers, der ebenso die weiche Anmut wie die straffe Energie auszudrücken weiß. Diese königliche Frau, die alle andern zu überragen scheint, ist nicht groß, kaum mittelgroß. Den Direktoren, die mit der Elle maßen und nicht mit dem Geist, dünkte sie in ihren Anfängen nicht stattlich genug. Aber der alte Hein vom berliner Viktoriatheater hat schon damals Dingelstedt gegenüber, dem sie für die Hermione im ‚Wintermärchen' einen Kopf zu klein war, das richtige Wort gefunden: „Warten Sie nur! Nach dem ersten Akt wird sie zwei Köpfe größer sein." Selbst diese einzige Unebenmäßigkeit, das leise Mißverhältnis zwischen Kopf und Statur wird von ihr in einen neuen geistigen Wert verwandelt, indem dadurch alles Amazonenhafte, Unweibliche vermieden ist, das körperlich großen Heroinen sonst so leicht anhaftet. Wächst sie ins Riesenhafte empor — und keine andre Tragödin hat sich je so völlig über ihr Körpermaß herauszuheben gewußt, selbst Sophie Schroeder nicht — dann geschieht es allein durch die innerliche überzeugende Macht ihrer Erscheinung, während andrerseits doch auch das katzenhaft Schleichende, das schmiegsame Umstricken und Umgarnen des Mannes ihren Bewegungen so natürlich anhaftet...

*

Noch hat sie kein Wort gesprochen, da sie unter ihre Gäste tritt, und doch beherrscht ihre Persönlichkeit nicht nur sogleich alles umher, sondern stimmt auch die ganze Umgebung auf ihren individuellen Ton. Ihre Toilette wirkt da mit, die so einfach in ihrem ganzen Arrangement, doch in jeder Einzelheit so vielsagend ist. Jedes Kleid, das die Wolter trägt, wird zum Kostüm, erzählt von ihrem Wesen. Die Farben strahlen ihren Gemütsausdruck wieder, nicht nur in dem Purpurmantel der Lady Macbeth oder in der mattgelb zürnenden Robe der Orsina, sondern in der kleinsten koloristischen Nüance. Der Diamant an ihrem Finger glüht wie ein brennendes Auge, die Bandschleife läßt einen dramatischen Konflikt ahnen. Der farbige Rausch, der ihr Inneres durchströmt, erfüllt jedes ihrer Kostüme, die sie sich nicht auf den Leib schneidern läßt, sondern mit Nadeln als ein Stück ihrer selbst eng um den Leib feststeckt. So mag sie vielleicht in modernen Toiletten manchmal allzu prunkvoll, überladen erscheinen. Der modische Tand unsrer Zeit paßt nicht stets zu dieser urweltlichen Natur. Aber Fausts Helena im strahlenden Atridengold wird durch sie zur berückenden Märchenkönigin, Shakespeares nachtwandelnde Mörderin erhält in den bläulich-grauen Schleiern und Spangen ihres Kopfputzes etwas

Uebersinnliches, dann in den weißen Tüchern einen Hauch der Totengruft. Wie trägt sie den klirrenden Stahlharnisch als Margarethe von Anjou in des Briten Königsdramen, als wilde Heldin einer wilden Zeit, und wie weiß sie bei den mondänen Sünderinnen der französischen Salonstücke die Sumpfblume schon in den schillernden, malvenfarbenen, grünen Stoffen anzudeuten! Aus einem genialen malerischen Gefühl heraus schafft sie ihre Kostüme, in der koloristischen Stimmungsgewalt, in der Kühnheit der Kontraste Delacroix verwandter als dem Freund und Helfer Makart. Als Orsina bietet sie eine Symphonie aus tiefrotem Samt und mattgelber Seide, aus Leidenschaft und Haß, dämpft diese starken Töne in schwarzem Spitzenschleier mit blitzenden Brillantnadeln, in schwarzem Federfächer, in weißer Puderperücke und weißen Handschuhen. In der Lady Macbeth sind die grellen Kontraste von knallrotem Hochmut zu Anfang und gespenstisch fahlem Weiß am Schluß durch mystisch anklingendes Graublau und violettes Braun verbunden. Dunkelrote, dem Welken nahe Rosen hauchen den schwülen berauschenden Duft um die üppig geschmückte Messalina, und die im schwülen Spiel der Verführung barbarisch und exotisch bunt behängte Cleopatra erstarrt im Angesicht des Todes zu mumienhafter düsterer Grabeskälte. Stets ist das Kleid ein Teil von ihr, stets sind die Farben geboren aus der Seelenstimmung, die sie erfüllt. Das Höchste aber bieten ihre antiken Trachten, die Draperieen, die sie als Iphigenie, als Sappho, als Antigone oder Elektra trägt. Ihr Ideal, das Kleid als „Echo der Gestalt“, dem sie sich in allen Gewändern zu nähern sucht — sieh' nur, wie die Falten ihrer Gesellschaftsrobe sie umfließen, wie erregt die Schleppe jede raschere Bewegung akzentuiert! — hier ist es erreicht. Den Faltenwurf des griechischen Peplons hat sie um ihre Gestalt geschmiegt, wie wenn sie darin geboren wäre und zu des Phidias Zeiten als eine der wie im Tanz schwebenden Jungfrauen im Panathenaeen-Zuge mitgeschritten wäre.

Dieser Körper, der sich in allem, in der Haltung des Kopfes, der Bewegung der Arme, dem Rhythmus des Ganges scheinbar willenlos den Schwebungen und Wandlungen der Seele, den Stürmen der Leidenschaft hingibt, der wie im Tanz daherschwebt, vorbei an Abgründen, und Höhen leicht überfliegt, entfaltet sich gleich groß im Malerischen wie im Rhythmischen, und als stärkster Stimmungszauber unterstützt ihn ein Organ, dessen sonoren Mezzosopran man mit der dunkeln Weiche des Purpursamts, mit dem schwermütigen Klang des Cellos, mit der gedämpften Patina und der vollen Schwere einer antiken Bronze verglichen hat; eine Stimme, die im Rhythmischen wie im Malerischen die herrlichste Ergänzung und Begleitung des Körpers ist. Nun spricht sie und sie glüht in einem neuen Glanz! Was hat sie denn viel gesagt? Ich habe es nicht verstanden. Wohl irgend eine banale Höflichkeit, eine Begrüßung. Aber wie ein elektrischer Strom zuckt es

durch das ganze Gemach, da der dunkle melodische Klang ans Ohr schlägt. Diese Stimme legt in ein gelassenes Wort eine Tragödie der Seele; sie gibt jedem Laut einen tiefen Lebenssinn, den belebenden Puls, den vibrierenden Nerv. Sie bedarf keiner artikulierten Töne, um dem Hörer kalten Schauer oder jubelndes Entzücken einzuflößen. Ihr Todesröcheln dringt durch Mark und Bein, ihr wildes Liebesstöhnen durchschüttelt siedeheiß, die schweren tiefen Seufzer der nachtwandelnden Lady Macbeth künden von einer Schuld, von einem Weh, die nur im Tode enden. Dies Organ, in dessen brausendem Orgelklang die Worte feierlich weihevoll dahinschreiten, in dessen zart hinschmelzender Süße sie niederschweben wie weiche Blüten, in dessen Härte Zorn und Wildheit stürmen, verdankt seine ergreifende Wirkung dem leisen Erzittern des stets bewegten Seelentons. Die in der Stimme pochende Leidenschaft dieser Frau grollt und dröhnt in ihrer normalen sonoren Tonlage, schwillt auf zum berauschenden Jubel der Liebesseligkeit und bricht jäh in den grellsten Falsettönen hervor, entlädt sich ganz notwendig in dem berühmten Wolter-Schrei. Er ist zu ihrem Symbol geworden, dieser das Herz bis in alle Tiefen aufrührende Schrei, der ungebrochen starke Naturlaut eines freien wilden Menschenwesens, schrill und drohend, hart und klagend, wie der Ruf eines nordischen Volkes in der Einsamkeit arktischer Mondnächte . . .

*

Sie hat zu plaudern begonnen, in dem gewöhnlichen Konversationston, den sie auch in ihren Salonrollen anschlägt. Es sind die behaglichen breiten Laute der cölnischen Zunge, über die man zu Anfang so viel geschmält und die sie niemals ganz aus ihrer Rede verbannen konnte. Ein eigentümlich fremdartiger Tonfall kommt durch diese leichte Dialektfärbung in ihr Gespräch, eine ungewöhnliche Akzentuierung der Note, eine erstaunliche Vieltönigkeit. Unvermutet schneidet in diese sinnlich weiche Sprachmelodie ein großer, fremder und erhabener Klang, wie ein Flügelrauschen aus einer andern Welt. Wer kann sich des Schauders erwehren, wenn sie, die Stimme in unheimlicher Höhe die ganze Szene hindurch festhaltend, in hohler, schaurig monotoner Dumpfheit stöhnt: „Alle Wohlgerüche Arabiens waschen sie nicht rein, diese kleine Hand"; wenn sie mit ergeifender Innigkeit beginnt: „Jason, ich weiß ein Lied" . . . „Da grünt kein Baum, da sprosset keine Saat und keine Blume, ringsum die graue Unermeßlichkeit". Diese Sappho-Verse hat keiner ganz durchlebt, der sie nicht von ihr sprechen hörte: sie setzt hoch ein und sinkt mit der Stimme langsam tiefer bis zu dem Wort „Unermeßlichkeit", das sie durch alle Lagen des Organs bis zur vollsten Tiefe führt und melodisch gewaltig dehnt, wie wenn sie den Orgelton der Ewigkeit und Unendlichkeit darin festhalten könnte. Ebenso elementar, wie Posaunenschall des jüngsten Gerichts, tönen die Worte des ‚Bösen Geistes' im ‚Faust' aus ihrem Munde. Die liebestrunkene

Sinnesraserei der kaiserlichen Buhlerin loht aus dem elementaren Ausruf Messalinas: „Der Liebe ganzer Wahnsinn tobt in mir!“ Und von diesen rasenden Ausbrüchen der Leidenschaft, in denen die Stimme wie Donner grollt, findet sie den Weg zur erhabenen verklärten Kantilene der Weihe. Die in irdischer Begier zerwühlte und erniedrigte Sappho, die sich in plötzlicher Fassung zu den Sternen erhebt: „Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!“ entfaltet nirgends als in ihrer Darstellung diesen stolzen Flug der höchsten Seelengröße. Im Parzenlied steigt ihre Stimme von tiefen grollenden Lauten herauf, wird immer höher und höher, freier und lichter, wiegt sich endlich so leicht beschwingt, so seelenvoll, melodisch reich getönt, daß man es gar nicht fassen kann, wie eine Stimme diese ganze weite Skala von der tiefen Altlage bis zum hohen Kopfregister in sich bergen kann. Was für Kraft und Energie diese Stimme hat, zeigt die schrille Schärfe ihres Hohns, ihres Hasses, die einen ganzen Abend lang nicht dünner und schwächer wird. Eine kokette Schlange wie die Sidonie in ‚Fromont junior und Risler senior‘ spricht bei ihr beständig mit einer hohen verlogenen Tonlage, die keinen einzigen Herzenslaut verrät. Welch eine Entsagung für sie, der sonst der Klang der Stimme tief aus dem Herzen quillt! Allmählich hat sie auch gelernt, mit Lessings Prosa fertig zu werden, diesem straffen Gewebe eines beredten Kopfes und eines kühlen Geistes. Die Orsina spricht sie in einem rasenden Tempo, ohne jedes Verweilen, ohne besondern Nachdruck, hinstürmend wie ein unheilvoller Wirbelwind, in dem Rausch ihrer Dialektik alle mit fortreißend, bis sie dem alten Galotti den Dolch in die Hand drückt. Diese Unaufhaltsamkeit ihrer Rede spiegelt unnachahmlich die Macht ihrer Rache. Den Höhepunkt ihrer Redekunst aber findet sie als Iphigenie. Hier ist ein Reichtum der Töne, ein geläuterter stiller Wohllaut, der von der sehnenden Klage der ersten Verse über den Anruf an die goldene Sonne bis zu dem herzbewegenden „Lebewohl!“ stolz und klar im ruhigen Melodienzuge erklingt, wie das volle reine Ausschwingen eines edlen Instruments.

*

Nie hat in einer andern Schauspielerin ein rein tragisches Temperament so große, reiche Formen gewonnen. Wie ich sie vor mir sehe, im ruhigen Gespräch erscheint es wohl wunderlich, daß sie gar nicht schlicht sprechen kann, sondern nur betörend flöten, drohend donnern, daß sie nicht gehen kann, sondern nur schreiten. Die tragische Muse hat in ihr Gestalt gewonnen, so daß jede ihrer Gesten überlebensgroß wirkt, monumental, jeder Blick von bangen Ahnungen umschleiert ist, ihr leises mühsames Lächeln von geheimen Qualen erzählt. Wie spärlich und ärmlich sind jene „humoristischen Wallungen“, die man gewaltsam aus ihr herauspressen wollte! Sie hat keine komische Faser in sich. Wer kann sie lächeln sehen, ohne daß ihm davor schaudert, wer

lachen hören, ohne daß ihm die Tränen in die Augen steigen? Höchstens, wenn sie sich selbst verhöhnt, die schwere Wucht ihres Wesens, ihre starke Leidenschaft parodiert, kann sie Heiterkeit erregen, aber es ist eine angstvolle, alles Menschenmaß übersteigende Lustigkeit, ein toller Galgenhumor, bei dem keinem wohl ist. So wirkt ihre Donna Diana, ein unruhig hinzuckender Wetterschein. Sie ist Tragödin aus einem Guß, die Urform der tragischen Frauennatur, der die Götter alle Freuden und alle Leiden ganz zu fühlen und zu tragen gaben, der aus dem Uebermaß der Entzückung notwendig der Ekel am Rausch erwächst, deren Wollust vermenget ist mit Bitterkeit, und in der glühende Liebe neben stärkstem Haß, ekstatische Hingebung neben der unbarmherzigen Grausamkeit eines primitiven Gefühls wohnen. Wo andre, an die weiche Milde des Tals gewöhnt, nicht mehr atmen können, da zieht sie gierig die Höhenluft in die nervös bebenden Nüstern. Nur auf den Höhen des Lebens kann sie wachsen und schaffen, im Anhauch einer mächtigen Natur, die ihrem Sinn verwandt ist. Deshalb ist der schlanke Wuchs sentimentaler Liebhaberinnen nicht die ihr gemäße Form; die Amalie in den ‚Räubern', Klärchen und Jungfrau von Orleans, sie erhalten in ihrer Darstellung einen fremden Zug düstrer Größe; statt weicher Hingebung zeigen sie trotzige Auflehnung; die gewaltigen Mittel ihrer Stimme und ihrer Geste, die vulkanisch hervorbrechen, die herrschen und gebieten wollen, zerstören die zarten Linien blonder Jungfrauengestalten, nehmen dem Heldenmädchen von Domrémy das unbewußte Weben der Mystik. Eine Hexe, mit Zaubermächten im Bunde, wie Medea, kann die Wolter sein, keine blasse, gottgeweihte Heilige. So hat sie sich auch nie an das Gretchen des ‚Faust' gewagt; das stille Eiland naiven Mädchensehnens, Mädchenhoffens zu betreten, war ihr verwehrt: In einer dunklen Gewitterwolke schreiten all ihre Liebhaberinnen daher, umdräut vom zürnenden Blitz, getragen vom rollenden Donner. Wie streng und starr, verschlossen und kalt gibt sich ihre Kriemhild im Anfang von Hebbels Drama; in der Szene mit Brunhild vor dem Münster bricht dann plötzlich ihr Zorn mit unerhörter Wildheit durch, und ihre Höhe erreicht sie in dieser Rolle, wenn sie mit gellendem Aufschrei an Siegfrieds Sarg zusammenbricht. In ihrem Element fühlt sie sich nur, wenn sie die Leidenschaft ihres Herzens und die Hitze ihres Blutes reifen Frauen leihen kann, südlich brennenden Naturen, wie einer Orsina und Eboli, erotisch wild erregten Weibern, einer Cleopatra, Judith, Adelheid im ‚Götz', in Liebe und Haß hintaumelnden Rächerinnen, wie Medea und Phaedra, oder gewaltigen, heroischen, vom Hauch des Göttlichen berührten Wesen, die sich im harten Kampf hinausheben über alles Irdische. Das sind Rollen, wie Iphigenie, Antigone, Sappho oder die mütterliche Märtyrerin Lea, eine ihrer letzten Schöpfungen . . .

*

Sie schreitet hin und her, sie setzt sich nieder, sie plaudert und hört zu, wie stets, an diesem Abend, da ich ihr Wesen, das Wunder ihrer Gegenwart deutlicher zu begreifen glaube als je zuvor. Und in jedem Wechsel, in jeder Veränderung steigt mir ein Bühnenbild vor die Seele, von unvergeßlicher Plastik, von unbegreiflich starker Erfassung des Dichterischen, in farbenprangender Vision. Da ruht Messalina auf dem rosenbekränzten Polster, rosengeschmückt, die wundervolle Gliederpracht im edelsten Linienfluß hingelagert, aber um die welken, von Küssen ausgedörrten Lippen spielen die Schlangen unersättlichen Begehrens; im halberloschenen Feuer der Augen flackert die Unrast und in den schlaffen Zügen zuckt das Fieber der Nerven. Mit müder, halbtrunkener Wollust wirft sie Haupt und Arme zurück, und nun, mit hysterischem Aufschrei, gestachelt von den Delirien des beginnenden Wahnsinns, liegt sie dem Geliebten Marcus zu Füßen, rutscht vor ihm auf dem Boden, in winselnder Wut und doch in bacchantischer Schönheit. Wer könnte außer ihr, zu Tode getroffen, fünf, sechs Stufen rücklings herunterstürzen, willenlos taumelnd, schwer aufschlagend? Sie ist dann selbst wie ohnmächtig, und doch ist es ihr genau einstudierter Trick, „in vier Tempos zu fallen". Nun wirft sie den Kopf zurück! So bäumt sie sich auf im letzten Todeskampfe, windet sich unter röchelnden Sterbelauten, als Poppaea, als Phaedra, als Adelheid. Ihre hastigen Gesten, die jäh die statuarische Ruhe unterbrechen, sind wie klirrende Schwerter. Wie groß, wie strahlend steht sie da, und plötzlich — ein wilder Ruck, der alles verändert! So wenn sie als Lea ihre Kleider zerreißt, wenn sie als Phaedra dem Stiefsohn die scharfe Klinge entwindet, um sie sich in ihrer Liebesraserei in die Brust zu stoßen, und dann, wie vom Blitz getroffen, schlaff, kraftlos die Hände sinken läßt, gebrochen dem Ausgang zuwankt. Dieses Wanken! Wie sie Meisterin ist im straffen, starken Schreiten, im raschen elastischen Gehen, das wie eine Liebesverheißung klingt, im verführerischen Gleiten und Sichschmiegen — wie weiß sich Cleopatra, die Nilschlange, zu winden! — so ist sie unnachahmlich im schleppenden Schleifen, dem marklosen Sichfortbewegen einer abgestorbenen Seele. Hier rührt sie an Geistersphären, schließt Pforten auf zu dem nächtigen Reich der Abgeschiedenen. Gerade weil sie als Medea, als Lady Macbeth zu Anfang die bestrickende Sinnenschönheit des Weibes so üppig malt, wirkt dann ihre Vermählung mit den stygischen Schatten des Grauens so unheimlich. Wie ein blutig leuchtender Komet steigt ihre Medea am Himmel der Dichtung auf, „schwarz flattern die Haare, schwarz funkeln die Augen, schwarz das Gewand, Blut! Blut an ihrem Gewande". Und ein nicht minder grauenhaftes Nachtstück, von höchster Kunst verklärt, ist die letzte Szene der Adelheid im ‚Götz'. Da steht die weiße zitternde Gestalt am Fenster und sieht den Fehmrichter langsam den Pfad zum Schlosse heraufreiten. Wie ihre Angst wächst, von dem

ersten stummen Schaudern vor dem einsamen vermummten Reiter an, wie die Ahnung des Entsetzlichen in ihr aufdämmert und sie im Fieber der Furcht schüttelt, bis dann der Schuldbeladenen die sichere Erkenntnis aufblitzt dessen, was ihr bevorsteht, der Schreck sie zum grausig unbeweglichen Standbild versteinert und sich dann langsam dem weitgeöffneten Munde ein Schrei entringt, der tierisch hohle Laut des gehetzten Wildes! Und dieser nervenerschütternde Angstschrei wiederholt sich, wenn der Arm des Rächers sie erfaßt, sinkt zu einem kreischenden Winseln herab, da seine Hand die Schlinge um ihren Hals legt, und dann taumelt sie verröchelnd hin und her, im letzten Todesringen. Nichts andres aber reicht heran, in der Darstellung des Dämonisch-Geisterhaften, an die Nachtwandlerszene der Lady Macbeth. Sie trifft uns nicht unvorbereitet. Banquos Geist hat gemahnt an das Jenseits, an die düstere Reihe der Toten. Die Gäste brechen jäh auf, und nun fällt von dem bisher eisern kalten Antlitz der Hausherrin, das sich mühsam zu einem heuchlerischen Abschiedslächeln zwang, die Maske. Sie steigt mit müden schleppenden Schritten die Stufen wieder herauf zu der großen Tafel. Einsam sitzt sie dann an einer Ecke, rings um sich die verlassenen Sitze, mit verkniffenen Lippen, mit schwer gesenkten hohlen Augen vor sich hinstarrend. Eine Seite des Purpurmantels zieht sie hinauf bis ans Gesicht, stützt ihr gekröntes Haupt auf eine Hand, und eintönig hallen ihre Worte durch den öden, von Grauen und Entsetzen geschwängerten Raum. Aber auch hier bewahrt sie noch ihre Zurückhaltung: erst im Schlafe offenbart sie sich völlig. Wie der Geist der Tragödie selbst, geisterhaft starr, nächtig groß, steht sie da in den weiten weißen, vom Grabeshauch umflossenen Gewändern, die Stirn in weiße Tücher gehüllt, die tief herabwehen, den ganzen Körper weit zurückgebogen, wie wenn sie gierig die Verzückungen des Sterbens in sich einsöge, die Lampe in der schlaffen Rechten, die mit ihrem unruhigen Flackern gespenstische Scheine um sie aufzucken läßt. Lautlos schleppt sie sich in den Vordergrund, stellt die Lampe hin und stößt in schauerlichem Wechsel Seufzer und Angstgestöhn, ersterbendes Flüstern und wehevolle Schreie aus, zusammenhanglos und unverständlich, die Ausbrüche eines totwunden Herzens, während sie zugleich die langen Finger der linken Hand langsam und unablässig durch die Knöchel der rechten zieht. Und nun nimmt sie, wie ein Gerichteter, dem nicht mehr zu helfen ist, die Lampe wieder auf; das Licht zittert und schwält, wie eine arme Seele im Fegefeuer, und in diesem gespenstischen Schattenspiel schwankt sie still den Weg zurück und verschwindet im Dunkel; die schweren tiefen Seufzer hallen noch her aus dem Nichts ... Ja, wahrlich, es ist der Geist der Tragödie, hehr und schaurig, verführerisch und furchtbar, groß und geisterhaft, der Gestalt gewann auf Erden in Charlotte Wolter!

Richard Wagner / von Hanns Fuchs (Schluß)

Nur einmal hat Wagner, den seine Jünger so gern den deutschesten Meister nennen, in das wirkliche Leben des deutschen Volkes gegriffen, und wenn auch das Bild, das er in den ‚Meistersingern' entworfen hat, durchaus nicht die Zeit des Hans Sachs getreu wiederspiegelt, so ist einem hier doch, als sei man nach langer Wanderung durch halbe Dämmerung zum ersten Mal in den vollen, hellen Tag hinausgetreten.

Bei keinem Werk Wagners ist zu merkerlichen Betrachtungen so wenig Grund wie hier, bei keinem Werk kann man ihn so ehrlich lieben und loben wie hier —: allerdings muß man sich schon an die Fehler seiner Vorzüge gewöhnt haben. Vieles ist wieder zu lang, manches ist gezwungen und geschwollen, Wichtigtuerei und Aufbauschungen stören. Aber es ist alles von einer so reichen und blühenden Musik umgeben und begleitet, von einer Musik, der tote Stellen so gut wie gänzlich fehlen, daß man alle Bedenken fallen läßt, um sich ganz dem Klangzauber dieses Werkes hinzugeben, in dem Wagner zu Zeiten höchster Not die Seligkeit, den Triumph und den Sieg seiner Kunst gestaltet hat. Was tuts, daß er in diesem ‚heitern' Werke — das im Grunde gerade so ernst ist wie der ‚Tristan' — aufs schlagendste beweist, daß er nicht herzlich lachen, nicht tanzen konnte? Das lag ihm nun einmal nicht: er war kein Olympier wie Mozart, der echte, große Wundermann. Er hing an der Erde, er war mit einer trüben, zerquälten Seele belastet, die ihn das als Sünde und Qual empfinden ließ, was andere als höchstes Glück betrachten; er war an Irdisches gebunden —: er konnte nicht schweben und fliegen. Und sein Volk von Nürnberg kann es auch nicht, was allerdings bei dem Walzer, den er für die Festwiese geschrieben hat, kein großes Wunder ist.

Trotzdem ist es ihm gelungen, eine heiße, leuchtende Welle von Schönheit und herrlichstem Klang über dieses Werk auszugießen, und ich bin sicher, daß es neben dem ‚Tristan' von allen Wagnerschen Werken am längsten lebendig bleiben wird. Und den Ruhm haben die ‚Meistersinger' ganz gewiß, daß sich mit ihrer musikalischen Feinarbeit des Orchesters außer Verdis ‚Othello' kein einziges Opernwerk vergleichen läßt.

* * *

Es gibt Wagnerianer, die im Gesamtschaffen Wagners bis zum ‚Parsifal' nur eine Art von Vorstudie zu diesem seinem letzten Werke sehen. Sie nähern sich den heiligen Klängen dieses Schwanengesanges nur in heiliger Scheu mit entblößtem Haupt und mit abgelegten Schuhen.

Ich vermag nicht zu sagen, daß sie ganz Unrecht haben. Denn

es liegt in der Tat über diesem Werk eine ganz besondere Weihe, eine ganz eigene Stimmung, obwohl man sich nicht verhehlen kann, daß Kraft und Erfindung an vielen Stellen bedenklich nachgelassen haben. Klingsor wäre gewiß dämonischer geraten, wenn er ungefähr zur Zeit des Alberich gestaltet worden wäre. Auch Kundry und die Blumenmädchen hätten sicher mehr sinnlichen Glanz bekommen, wenn sie in einer frühern Zeit gedacht und geschaffen worden wären.

Es ließen sich mehr solcher Schwächen des Werkes aufzählen, aber trotzdem ist nicht zu leugnen, daß seine Wirkung groß ist. Wie das kommt? Ich glaube, es ist die einfachste Sache von der Welt. Was sonst oft peinlich an Wagner ist: sein ewiges Entrücktsein, dies unaufhörliche Schweben im siebenten Himmel — das ist für die Gralsburg und ihre Welt die einzig echte, die einzig mögliche Sprache. In einer Welt, die an und für sich Ekstase ist, kann nur ekstatisch gesprochen werden. Ich denke, darüber ist kein Wort zu verlieren.

Auch darüber nicht, daß sich die Dichtung, bis auf die Szene der Blumenmädchen und einige kleine Entgleisungen, auf beachtenswerter künstlerischer Höhe hält. Wenn auch die Sprache nicht ganz frei von allerlei Zwang und Schwulst ist, so sind es doch durchweg große Gedanken und bedeutende Ereignisse, die den Grund aller Gespräche bilden. Man kann dieses Opernbuch wirklich ohne Musik genießen, und man wird an dem Ganzen trotz dieser und jener Einwendung, die man gegen Einzelheiten oder die Idee des Werkes erheben kann, doch seine Freude haben.

Eine Zeit, die dem Leben Wagners ferner stehen wird als wir, wird im ‚Parsifal' eines der interessantesten Probleme finden, indem sie unbekümmert um Lebende nachforschen darf, wieviel vom eigenen Leben Wagner hier im Symbol und Spiegel des Kunstwerks gegeben hat. Bei der Isolde muß man nach der Preisgabe der Wesendonk-Briefe stets an Frau Mathilde denken. Wenn man sich nun daran erinnert, daß Wagner den König Ludwig von Bayern im vertrauten Verkehr und im Kreise seiner Freunde gern Parsifal nannte, und wenn man sich dann von des Königs seelischer Eigenart ein klares Bild macht, so wird man zugeben, daß, unter solchem Gesichtswinkel betrachtet, die Ritterwelt des Grals nicht nur für uns Hörer und Leser, sondern auch für ihren Schöpfer selbst eine große und eigenartige Bedeutung gewinnt.

Ich glaube aber nicht, daß der ‚Parsifal', der nach 1913 als größte Sensation über alle Bühnen gehen wird, jemals auf der Bühne heimisch werden kann. Dazu ist er viel zu undramatisch, dazu liegt sein Gegenstand der Menge viel zu fern. Diese Menge wird niemals — und es ist durchaus kein Fehler, daß es so ist — mit einem Werk vertraut werden, in dem das Weib und die Liebe zum Weibe als etwas hingestellt wird, was erlöst und überwunden werden muß.

Darum mag man sich in Bayreuth beruhigen: der ‚Parsifal' wird bald wieder von den Bühnen verschwinden.

* * *

Man kann sich nicht von Wagner abwenden, ohne wenigstens mit einigen Worten des Theaters in Bayreuth gedacht zu haben, das unstreitig das gewaltigste Werk seiner Schöpferenergie ist.

Kein Künstler vor Wagner hat ein besonderes Theater als notwendig für sich und seine Werke erachtet. Und wie man sieht, hat der Erfolg ihm Recht gegeben. Der schöne Traum einer Art von Kultstätte für alle künstlerisch gestimmten Menschen hat sich zwar nicht erfüllt. Bayreuth ist, trotz allen Freikarten der Richard-Wagner-Vereine im Grunde doch nur eine Bühne für die Besitzenden geblieben. Aber es lebt und blüht heute noch —: beinahe dreißig Jahre nach des Meisters Tode. Eine Pilgerreise nach Bayreuth muß man einfach gemacht haben.

Ich will über die Vorstellungen in Bayreuth nichts sagen. Sie sind aus einem Theatergeschmack heraus geboren, der die starken Wurzeln seiner Kraft trotz Hans Thomas gelegentlicher Mitwirkung doch in Makarts Zeit hat. (Nebenbei: Wagners ‚Ring' und das längst verschwundene Makartbouquet sind Zeitgenossen.) Trotz diesem veralteten Geschmack ist die Hingabe bewunderungswürdig, mit der die Vorstellungen in Bayreuth vorbereitet werden.

Aber die Mission der Bühne von Bayreuth ist erfüllt —: oder es müßte ein neuer Geist einziehen. So wie das Theater jetzt geleitet wird, bedeutet es nichts für die Entwicklung des Theaters, so gut wie nichts für Wagners Kunst. Ja, ich stehe nicht an zu behaupten, daß diese Bühne geradezu eine Gefahr für unsre Opernkunst ist, weil sich kaum ein Operntheater die Mühe gibt, aus eigenem Geiste heraus Wagner auf die Szene zu stellen, sondern weil sie alle glauben, sie hätten genug und das Allerbeste getan, wenn sie nur die bayreuther Vorstellungen recht genau kopieren. Dabei kommen dann die seltsamsten Zerrbilder heraus.

Beim besten Willen kann ich auch nicht finden, daß die Werke Wagners dem darstellenden Künstler so viel größere und schönere Möglichkeiten zur Entfaltung seiner Kunst gegeben haben, als Gluck, Mozart, Verdi, Weber, Marschner, Lortzing, Bizet und andre. Es ist nur so, daß die meisten Sänger und Sängerinnen sich bei den ältern Opern niemals so viel Mühe geben wie bei dem stets zu großen Preisen gespielten Wagner. Da aber die Sänger von heute sehr oft recht wenig singen gelernt haben, machen sie aus der Not eine Tugend und haben es gern, wenn über ihrem ‚guten Spiel' ihr mangelhafter Gesang freundlich überhört wird.

Aber es ist zu erwarten, daß bei zunehmender Gesangskultur, für die es erfreuliche Anzeichen gibt, die Zahl derjenigen Wagnerdarsteller

zunehmen wird, die man auch als gute Sänger bewundern darf. Der heutigen Art, Wagner zu singen, haben wir es zu danken, daß erträgliche Aufführungen von Gluck, Mozart, von alten und neuen Italienern auf unsern Bühnen rechte Seltenheiten geworden sind.

* * *

Man braucht kein Prophet zu sein, um mit Sicherheit vorauszusagen, daß wir nach 1913 eine Ueberflutung aller, auch der kleinsten Stadttheaterbühnen, mit Wagner erleben werden. Wie sich die geschäftliche Spekulation dieser 1913 honorarfrei werdenden Werke angenommen hat, haben wir ja schon gesehen, und wenn bis jetzt auch noch nicht alle Blütenträume Früchte gezeitigt haben, so ist es doch wohl sicher, daß 1913 neue Theater fertig sein werden, die der Hauptsache nach den Wagnerhunger der Menschheit ausbeuten wollen.

Stellt man sich dann noch vor, daß mindestens gleich fünf billige Ausgaben von Wagners Schriften und Dichtungen, mindestens zehn Editionen seiner Opern herauskommen werden, so kann man sich ein Bild machen, wie sehr wir uns bald mit Wagner überfüttert fühlen werden.

Ich fürchte, Wagner wird davon keinen künstlerischen Vorteil haben. Man wird dann zunächst einmal anfangen, Wagnervorstellungen gerade so liederlich vorzubereiten, wie das heute bei den Werken andrer Komponisten üblich ist. Wenn aber die Theaterdirektoren erst entdeckt haben werden, daß man auch bei Wagner sparen kann, dann wird es sich ereignen, daß uns Wagners Opern ohne den für sie nötigen, ja unentbehrlichen Szenenprunk ebenso seltsam anmuten, wie etwa die ‚Afrikanerin' mit der heute üblichen Kitschausstattung. Eine Oper von Mozart bleibt auch noch in Lumpen ein Königskind. Aber man nehme von Wagner Prunk und Glanz, und man wird sich wundern, wieviel ihm damit genommen ist.

Daß die Abkehr von Wagner eine Erscheinung ist, die notwendig war und kommen mußte, braucht nicht mehr gesagt zu werden. Auch die Ueberflutung mit Wagner nach 1913 wird daran nichts ändern. Sie wird vielmehr den Prozeß beschleunigen, daß man Wagner gibt, was Wagners ist, ohne sich von ihm so blenden zu lassen, daß man Augen und Ohren vor aller andern Schönheit verschließt.

Ich glaube nicht, daß vom Gesamtwerk Wagners sehr viel das Alter von ‚Orpheus und Eurydike' und der ‚Hochzeit des Figaro' erreichen wird. Nach fünfzig, sechzig Jahren wird man über diese schwerfällige, gespreizte und aufgeregte Kunst weidlich erstaunen.

Vielleicht geht es auch noch schneller. Denn die Sehnsucht nach Tanz und Klarheit und Heiterkeit wird mit jedem Tage größer in uns. Wir brauchen romanischen Zuschuß zu unsrer Kunst, südliche Schönheitsfreude, südliche Sinnlichkeit.

Daraus wird das neue Kunstwerk der Zukunft werden.

Das königsberger Theaterjahr / von Franz Deibel

Mit der vergangenen Spielzeit hat eine neue Theaterära für Königsberg begonnen: das alte Stadttheater, das in der Literatur keine, in der Theatergeschichte immerhin eine bescheidene Rolle gespielt hat, verkörpert seitdem nicht mehr alle Vorzüge und Schwächen eines Monopols. Eine zweite Bühne mit moderneren und intimeren Tendenzen ist eröffnet worden. Wie die Konkurrenz, die von den einen seit Jahren gefürchtet, von den andern seit Jahren ersehnt wurde, auf die Dauer die Theaterverhältnisse der Stadt beeinflussen wird, läßt sich noch nicht überschauen. Den Skeptikern ist zuzugestehen, daß es genug Fälle gibt, in denen nach vorübergehendem Aufschwung die zweite Bühne das mittlere theatralische Niveau einer Provinzstadt nicht erhöht, sondern herabgedrückt hat. Die momentane Wirkung auf das Theaterleben der Stadt war allerdings höchst erfreulich. Das junge Unternehmen brachte Unruhe und Leben; es malte vollere Farben in das eintönig gewohnte Theaterbild, blies einen frischen Wind in das bedächtige, hochkonservative geistige Klima der Pregelstadt. Das Stadttheater, das gut zur Hälfte von Abonnenten gefüllt wird, ist nun einmal abhängig von den kunstfremden Vergnügungswünschen der Philister beiderlei Geschlechts, die wie überall so auch hier den Stamm der Besucher bilden. Sie sind gleichgültig gegen Kunstwerke, die für ihre seelischen Bedürfnisse zu tief oder für ihre stumpfe Behaglichkeit zu beunruhigend sind. Eine kleinere Ergänzungsbühne, die nicht mit dem Familienpublikum zu rechnen hat, kann sich von solchen hemmenden Faktoren freihalten, und das Neue Schauspielhaus, das Herr Geißel seit dem September des Vorjahres dirigiert, hat das in seiner ersten Spielzeit bis zu einem gewissen Grade auch getan. Man erlaubte sich manches Experiment, das im Stadttheater bisher unmöglich gewesen wäre. So gab man Wedekinds ‚Erdgeist', Schalom Aschs ‚Gott der Rache'. Man spielte Kammerwerke, die der Riesenraum des alten Theaters um jede Wirkung gebracht hätte, wie Stuckens ‚Gawân', der überraschend gut gelang, und Hofmannsthals ‚Tor und Tod', für den es doch noch an Sprechern gebrach. Man frischte ältere Werke auf, deren anpeitschende Kraft beim Durchschnittspublikum nicht eben beliebt ist, wie die ‚Weber', die ‚Macht der Finsternis', ‚Ueber die Kraft'. Man studierte drei Werke Ibsens ein, von denen ‚Nora' und ‚Gespenster' ungewöhnlich fein abgestuft herauskamen, die ‚Frau vom Meere' noch manches zu wünschen übrig ließ. Von Hauptmann spielte man neben ‚Webern' und ‚Biberpelz' noch die ‚Ratten' und tat trotz den Schwächen des Werks recht daran. Denn seit Jahren ist der Dichter überhaupt nicht mehr mit seinen neuen

Arbeiten in Königsberg zu Wort gekommen. Nicht nur die Ablehnung, sondern schon die laue Aufnahme eines Dramas in Berlin hatte genügt, um auch Wertvolleres einfach von hier fernzuhalten, während man doch den neuesten Blumenthal und den letzten Sudermann unvermeidlich gab. Die Pflichten gegen die Klassiker vernachlässigte man nicht. ‚Kabale und Liebe' erschien in einer temperamentvollen Aufführung. ‚Was ihr wollt' sah man in einer Abrundung, die über das gewohnte Provinzniveau weit hinausging, und der ‚Kaufmann von Venedig' interessierte stark in einer Inszenierung, die sich Reinhardts und des Münchner Künstlertheaters einfache Stilisierung zunutze gemacht hatte. Frau Eysoldt, Frau Sorma, Herr Wiecke erschienen neben andern als Gäste. Dazwischen gab man dann bequeme Kost — ‚Feldherrnhügel', ‚Im Klubsessel', ‚Meyers' hießen diesmal die dem Kassenrapport bekömmlichsten Speisen — und man gab sie in so blanker und sauberer Aufputzung, daß nur wildgewordene Bildung gegen dieses Repertoirefutter etwas einwenden konnte. Verlegenheitsgriffe zum ‚Compagnon', zum ‚Registrator auf Reisen' und ähnlichem möchte man freilich in Zukunft an dieser Bühne missen. Sie sind Zugeständnisse an den unintelligentesten Teil des Publikums, der besser gleich in den Kientopp gehen oder sich durch die gottlob hier noch auf die Sommermonate eingeschränkte Operettenspielerei gemächlich weiter verblöden lassen mag. Ist das Gesamtergebnis der ersten Saison nicht eben schlecht, so hat man sich doch auch nicht literarischer gebärdet, als zumeist im Stadttheater, wo sich auch die Aufführungszahlen der ernsten und der leichten Arbeiten durchschnittlich die Wage halten. Ja, ein gewisser Mangel an literarischem Wagemut war unverkennbar, und fiel nur darum nicht sonderlich auf, weil man in Königsberg längst gewöhnt war, wertvolle Neuheiten erst kennen zu lernen, wenn sie in Berlin, Wien und München schon vergessen sind. Und doch lagen Wagnisse für eine junge königsberger Bühne, die sich programmatisch zu literarischem Ehrgeiz verpflichtet hatte, recht nahe. Strindberg ist hier fast unbekannt, Schnitzler mit seinen feinsten Werken noch nicht gespielt, Shaw beinahe unbekannt, von Ibsen manches noch nicht aufgeführt, der ältere Hauptmann fast vergessen, von Bahr kennt man nur ein Werk, von Eulenberg und Scholz weiß man nichts. Vielleicht erwächst dem neuen Unternehmen aus dem bemerkenswerten äußern Erfolg der ersten Spielzeit eine verstärkte Initiative. Einstweilen lagen seine künstlerischen Verdienste mehr auf dem Gebiet der modernen Inszenierung. Man zeigte Bühnenbilder von diskreter Schönheit und stimmender Kraft und durfte vor allem am Ensemble das Walten einer inneren Regie spüren. Robin Robert, der für die Mehrzahl der Vorstellungen verantwortlich war und leider nach der einen Saison von Reinhardt weggeholt worden ist, erwies sich als eine der seltenen produktiven Regiebegabungen. Er vereinte die Achtung vor dem

Kleinen mit der phantasievollen Auffassung des Ganzen. So holte er mitunter überraschende Wirkungen aus einer Spielerschar, die neben einigen versprechenden jungen Talenten nur wenig markantere Kräfte aufwies: darunter die vielseitige Frau Rosner, deren bedeutende Intellektualität auch ihr fremde Rollen zwang, die großen Lücken im weiblichen Personalbestand gleichwohl nicht verdecken konnte; den sehr begabten Herrn Schönemann, der ein charmanter Bonvivant und geschickter Chargenspieler zugleich ist; weiter Herrn Robert selbst, einen eigen herben, immer geistig fesselnden Charakterspieler. Alles in allem: das neue Theater hat anregend gewirkt, und man wird es ihm Dank wissen, daß es die Ansprüche der Königsberger gesteigert hat. Dabei darf man ruhig eingestehen, daß es vorläufig mehr Erwartungen erregt als erfüllt hat.

* * *

Die anstachelnde Wirkung der Konkurrenz hat unvermutet rasch Früchte gezeitigt. Das schleichende Tempo, in dem die sonst sehr vorsichtige und reservierte Direktion des Stadttheaters wertvolle Neuheiten erwarb, scheint sich bereits zu ermuntern. Vor allem aber haben die guten Inszenierungen des Neuen Schauspielhauses der Stadttheater-Aktiengesellschaft — der die Stadt übrigens, ein einzigartiger Fall, keinen nennenswerten Zuschuß leistet — endlich unwiderleglich dargetan, daß die unzulängliche Bühne im gegenwärtigen Zustand nicht länger zu halten ist. So stattlich sich nämlich der Zuschauerraum des Stadttheaters repräsentiert, so unerlaubt veraltet und unbrauchbar ist die Bühne selbst. Die Regie muß alle modernen Einrichtungen und Hilfsmittel entbehren, und was der mit Bedacht und Geschmack arbeitende Herr Jürgens im Schauspiel erreicht, erreicht er mehr trotz als dank der Beschaffenheit der Bühne. Der Umbau, der bereits in Angriff genommen worden ist, aber der nächsten Spielzeit, der letzten der Direktion Varena, noch nicht wesentlich zugute kommen wird, ist weitaus das angenehmste Resultat der abgelaufenen Saison. Die Oper zwar, die über einige ansehnliche Kräfte verfügt, hielt sich auf dem üblichen mittlern Niveau. Spielte fleißig Wagner und Verdi, entschloß sich immer noch nicht, es einmal mit Strauß, Schillings oder Pfitzner zu versuchen, errang den größten äußern Erfolg mit dem Ausstattungsspektakel ‚Quo vadis?‘ und steigerte im übrigen ihre Anziehungskraft durch hervorragende Gäste. Die Schauspielsaison aber war ungewöhnlich steril. Von den Neuheiten hat sich nur eine in guter Aufführung gehalten: Schönherrs ‚Glaube und Heimat‘. Für das zweite Werk von literarischem Wert, Wedekinds ‚Frühlings Erwachen‘, hat überraschenderweise die Polizei ein so intensives Interesse an den Tag gelegt, daß es nicht lange auf dem Spielplan blieb. Gegen dieses

kunstfremde und reichlich verspätete Abderitenstückchen der Zensur, die besonders die königsberger akademische Jugend vor den erotischen Fährlichkeiten des Werks schützen zu müssen glaubte, wurde energisch von der Presse und vom Goethebund protestiert, freilich ohne Erfolg. Für den Augenblick siegte in der Stadt der reinen Vernunft die Vernunft der Unreinen und Sittlichkeitsschnüffler, und der Prozeß schwebt noch. Das Verbot des sehr sorgfältig vorbereiteten Stücks, dessen Wahl auch schon eine Konzession des vorsichtigen Stadttheaters an den frischeren Zugwind aus dem Neuen Schauspielhaus war, erschwerte die Repertoirebildung. Aber man hatte sowieso keine wertvollen Neuheiten zu bieten. Mit Lengyels Sensationsdrama ‚Taifun', das trotz tüchtiger Aufführung ohne breitere Wirkung blieb, und Lilienfeins plumpem Lärmstück ‚Der Stier von Olivera' hat die Aufzählung der ernsten Novitäten bereits ein Ende erreicht. Dagegen hat man besonders in der ersten Hälfte der Spielzeit plan- und ziellos die Kräfte des tüchtigen Ensembles (das Jacob Scherek im Vorjahre hier charakterisiert hat) an eine Fülle minderwertiger Lustspiele vergeudet, unter denen kaum eine bessere Arbeit war. Auf der Suche nach dem notwendigen Kassenmagneten griff man, schlecht beraten, zu immer schwächeren Nichtigkeiten. Dafür schob man ein paar brauchbare Unterhaltungsstücke bis zum Schluß der Saison, wo sie nicht mehr ausgenützt werden konnten. Klassiker wurden einstudiert, verschwanden aber zum Teil ohne jeden ersichtlichen Grund nach ein oder zwei Aufführungen. So gab man vieles mittelmäßig (allein sechs Shakespearedramen!), statt weniges hervorragend zu geben. Auch ein Ueberfluß an Gastspielen störte die Ruhe und Einheitlichkeit des Ensembles. Ein Teil von ihnen war literarisch belanglos oder ganz überflüssig. Hohe Kunst brachten nur Paul Wegener und eine Künstlerin, die von der Bühne längst ins königsberger Privatleben geflüchtet ist: Frau Maria Winter, einst als Maria Ortwin an L'Arronges Deutschem Theater ein aufgehender Stern, die sich in stiller Zurückgezogenheit zu einer der besten Sprecherinnen der Gegenwart entwickelt hat. Sie bewies es mit einer Maria Stuart, die nur an der Leistung der Römpler-Bleibtreu zu messen ist. Von den übrigen Gästen gefiel Frau Basté, dank verblüffenden Toiletten und einem munteren Naturburschentum, und Frau Serda verdiente Dank, weil sie den im Osten fast unbekannten Anzengruber brachte.

So viel ist sicher: das Stadttheater wird künftig doch anders arbeiten müssen, wenn es nicht ins Hintertreffen kommen will, wenn nicht die Unzufriedenheit der langmütigen Königsberger steigen und der neue Mann, der 1912 die Leitung übernimmt, vor recht schwierige Reorganisationsaufgaben gestellt werden soll. Nach zwei Dezennien klugen und stabilen Regiments gilt es jetzt für die Direktion Varena, sich mit aller Energie auch den wirksamen Abgang zu sichern.

Ueber den heutigen Zustand des Theaters / von Ernst Raupach

Denkschrift an den König Friedrich Wilhelm den Vierten von Preußen aus dem Jahre 1842

Aus Akten des Geheimen Staatsarchivs in Berlin zum ersten Mal veröffentlicht von Paul Alfred Merbach

So alt wie das Theater sind Versuche und Vorschläge, es zu verbessern, an Haupt und Gliedern zu reformieren. Verschieden sind nur Motive und Mittel und Wege; sie wurzeln notwendigerweise in den Kulturen der verschiedenen Zeiten. Die Motive mehren und verstärken sich bei besonders starken inneren und äußeren Wandlungen der allgemeinen Zustände oder des literarischen Geschmackes; so steht, zum Beispiel, hinter dem hier mitgeteilten Entwurf das junge Deutschland mit all den Schrecknissen, die es konservativ veranlagten Gemütern verursacht hat.

Der schlesische Pfarrerssohn Ernst Benjamin Salomon Raupach (1784—1852) hat nach seinen petersburger Dozentenjahren durch seine überreiche dramatische Produktion von der hohen Tragödie bis zur Eintagsposse die deutsche Bühne in ihrem weitesten Umfange ungefähr achtzehn Jahre lang in einer Weise beherrscht, von der wir uns nur schwer einen Begriff machen können. Es muß einer größeren Arbeit überlassen bleiben, neben einer Lebensgeschichte des als Mensch und Typus interessanten Mannes die Ursachen, den Verlauf und Verfall dieser weitreichenden Wirkung und den gegen seine Vorherrschaft erbittert geführten Kampf darzustellen und neben seinem ungeheuern dichterischen Schaffen zu untersuchen. Dies Schaffen war mit Berlin und dem Königlichen Schauspielhause eng verbunden. Raupach schrieb für bestimmte Schauspieler bestimmte Rollen, bezog als Theaterdichter ein lebenslängliches festes Gehalt und gehörte einer fünfgliedrigen dramaturgischen Kommission an, die am Hoftheater bestand. Der Tod Friedrich Wilhelms des Dritten von Preußen war der stärkste Schlag gegen seine Stellung: von da an war sein Einfluß und damit auch sein Schaffen im Sinken. Die künstlerischen Interessen Friedrich Wilhelms des Vierten lagen auf ganz anderm Gebiet und hatten ganz andre Ausdrucksformen, als sie Raupach gegeben waren. Allerdings brachen die Beziehungen zum Königshause nicht auf der Stelle ab. Hat Raupach doch durch geschichtliche Vorträge auf das politische Verständnis des Prinzenpaares von Preußen im Jahre 1848 einen wesentlichen und noch nicht genügend gewürdigten Einfluß ausgeübt.

Der folgende Entwurf ist entstanden zwischen der berühmten Aufführung der Sophokleischen Antigone mit Mendelsohns Musik im Neuen Palais zu Potsdam am 15. Oktober 1841 und dem 7. April 1842, an welchem Tage Raupach ihn mit einem Begleitschreiben an den König sandte. Daß dem König manche Vorgänge

des jungen Deutschland zuwider waren, ist auch von anderer Seite bezeugt. Die Worte, daß Raupach jetzt selbst nichts mehr für die Kunst tun könne, sind von übertriebener Bescheidenheit: er hat auch späterhin noch manchen Beitrag für das Theater geliefert.

Der Brief Raupachs an den König lautet:

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König und Herr.

Ew. Majestät geruhten jüngst, Sich in meinem Beisein über den gegenwärtigen Zustand des Theaters auszusprechen. In Allerhöchstdero Worten glaubte ich ein Bedauern dieses Zustandes zu vernehmen; dadurch ermutigt, wage ich es, Allerhöchstderselben in der beigeschlossenen Schrift vorzulegen, was ich in der letzten Zeit über diesen Gegenstand gedacht habe. Ist es ungehörig, die von den höchsten Lebensinteressen in Anspruch genommene Aufmerksamkeit des Königs auf das Theater leiten zu wollen, so bitte ich Ew. Majestät allerunterthänigst, es aus dem Gesichtspunkt zu betrachten, daß ein Anhänger der Kunst, der ihr den größten Teil seines Lebens gewidmet hat, jetzt, wo er selbst nichts für sie thun kann, für die Verarmte bettelt, und es darum allergnädigst zu verzeihen.

In tiefster Ehrfurcht verharre ich Ew. Majestät allerunterthänigster treu gehorsamer Raupach.

Zum Verständnis der Denkschrift ist nur noch wenig zu bemerken. Neben dem deutschen Schauspiel bestand durch mehrere Jahrzehnte hindurch eine französische Truppe, die hauptsächlich im Konzertsaal des Schauspielhauses Vorstellungen gab, sich aber im Repertoire mit französischen Schwänken und Unterhaltungsware begnügte. Die ‚Palais-Vorstellungen' fanden als besondere Veranstaltungen des Hofes statt und brachten die Uraufführung so manches Schwankes und manches Lustspiels, das dann erst in das laufende Repertoire der königlichen Theater übernommen wurde. Der mit Molière zusammen genannte Regnard (1655—1709) war ein Lustspieldichter und in der feinen Herausarbeitung der Charakterkomödie ein Schüler Molières.

Wie der König sich zu dem Vorschlag des erfahrenen, aber verknöcherten Theaterpraktikus stellte, ist nicht bekannt. Er schrieb nur auf die erste Seite des Briefes kurz und bündig „ad acta, 13. 4. 42" und damit war auch die Möglichkeit eines Versuchs abgeschnitten.

Für uns sind Raupachs Vorschläge ohne Gegenwartswert; aber seine vom Verstand diktierten Ausführungen sind für den Mann äußerst charakteristisch. Durch ein Machtgebot des Herrschers glaubte er eine Entwicklung aufhalten zu können, die ihn und sein starres Festhalten an Formen und Anschauungen der Vergangenheit hinwegfegte und die für das Empfinden ihrer Gegenwart neue Ausdrucksweisen fand.

Die Denkschrift lautet:

Der jetzige Zustand des hiesigen Theaterwesens ist bündig und treffend bezeichnet, wenn man es als „von einer bösen Rotte be-

herrscht" charakterisiert. Diese Rotte besteht aus jungen Leuten, die bei halbem Müßiggange ihr tägliches, und zwar reichliches Auskommen haben wollen, und aus verschrobenen Anhängern der modischen Freiheitslehre; übt durch die That in den Theatern und das Wort in den Tagesblättern eine tyrannische Gewalt über das Publikum, die Verwaltung und die Darstellenden aus; und ist eine Filial-Gesellschaft des sogenannten Jungen Deutschlands, weshalb sie auch bey der wohlgesinnten, aber überspannten Jugend viel Beifall findet. Aus dem Gesagten schon ergiebt sich, daß diese Rotte stark seyn und täglich stärker werden muß, da sich Publikum, Direktion und Schauspieler immer williger unter ihr Joch beugen; noch mächtiger aber erscheint sie, wenn man erwägt, daß sie auf eine der Industrien gegründet ist, die von jeder Art des Verfalles unzertrennlich sind und dem Ungeziefer gleichen, das sich aus der Fäulnis entwickelt. Sie wurzelt also in der Zeit, wenn auch nicht im guten Boden derselben, so doch in ihren Sümpfen, die durch Ueberschwemmungen theils vergrößert, theils neu gebildet worden sind; und es ist mithin keine geringe Aufgabe, diese Rotte zu unterdrücken, während doch diese auch in vieler anderer Hinsicht lobenswerthe Unterdrückung hinsichtlich der dramatischen Kunst die unerläßliche Bedingung ihres Wiederauflebens ist.

Die Theaterverwaltung könnte allerdings viel zur Beschwichtigung dieser Cliquen und zur Verminderung ihrer Macht beitragen. Wie das geschehen müßte, lasse ich unerwähnt, weil ich kein Recht zu haben glaube, mich über eine Verwaltungssache zu äußern; nur zwey allgemeine Grundsätze erlaube ich mir auszusprechen. Erstens muß eine Theaterverwaltung in der Wahl der Stücke immer sehr vorsichtig seyn, daß die Verirrungen der Zeit nicht von der Bühne her neue Nahrung erhalten, denn dies ist gefährlicher, als man gewöhnlich glaubt; zweitens muß sie sich frey machen von dem offenen oder versteckten Einflusse der Schauspieler und Theaterscribenten, denn dieser Einfluß ist ein innerlich zerstörendes Gift, das der Zerstörung von außen her in die Hände arbeitet; wie denn auch ein Hoftheater erfahrungsmäßig unter der Leitung eines Schauspielers oder Theaterscribenten dem Verfalle nicht entgehen kann. Was aber auch eine umsichtige Verwaltung tun möchte, die völlige Unterdrückung der gedachten Faktion würde ihr ohne Gewaltmittel, deren Anwendung schwerlich in ihrer Macht stehen dürfte, niemals gelingen.

Das Uebel in seinem ganzen Umfange kennend und überzeugt, daß das Fortbestehen, also auch das Fortwachsen dieser Parthey zuletzt zu dem Unfuge des byzantinischen Hippodroms führen werde, habe ich viel über die Mittel diesem Unwesen zu steuern nachgedacht und bin endlich durch die Darstellung der Antigone auf einen Plan geleitet worden, der mir vor allen der ausführbarste scheint. Er besteht seinen Grundzügen nach in Folgendem.

1.) Seine Majestät gründen ein Königliches Privattheater, oder wie man es sonst nennen will, womöglich in einem Lokale des Königlichen Schlosses.

2.) Auf diesem Theater spielen die Königlichen Schauspieler im Laufe des Winters einmal wöchentlich. Jede dritte Woche könnten es auch vielleicht die französischen seyn, wenn ihre Gesellschaft soweit modifiziert würde, daß sie Molière und Regnard zu spielen im Stande wäre.

3.) Das moderne Dekorationswesen, die Pracht des Kostüms, die Statistenwirthschaft sind, so weit wie möglich, von dieser Bühne verbannt; höchste Einfachheit ist Grundsatz.

4.) Beyfallsbezeugungen sind erlaubt, auch wenn sie nicht von Seiner Majestät ausgehen sollten, nur das Hervorrufen der Schauspieler nicht. Verboten sind aber alle lauten Zeichen des Mißfallens und alles Besprechen dieses Institutes in öffentlichen Blättern, wie es immer der Fall bey den sogenannten Palais-Vorstellungen war.

5.) Das Repertoir dieses Theaters ist ein kosmopolitisches, das heißt: zusammengesetzt aus dem Besten, was die dramatische Poesie von der Griechenzeit an bis heute geliefert hat. Jedes Stück wird zweymal nacheinander gegeben; man bedarf also im Laufe des Winters neun bis zehn neue Stücke, oder wenn die Franzosen daran theilnehmen, sechs bis sieben und die werden bey gehöriger Leitung nicht fehlen. Keins dieser Stücke darf auf dem öffentlichen Theater, auf welchem es auch sey, gegeben werden, auch nicht als Parodie.

6.) Den ersten Winter wird Seine Majestät die Einlaßkarten nach eigenem Wohlgefallen unentgeltlich vertheilen lassen. Die Summe derselben kann in zwey Hälften getheilt und die Anzahl der Zuschauer dadurch verdoppelt werden, weil jedes Stück zweymal aufgeführt wird.

7.) Kenne ich das hiesige Publikum recht, so wird der Wunsch, diesen Königlichen Vorstellungen beiwohnen zu dürfen, bald in eine Art von Sehnsucht übergehen, denn der Berliner verträgt es nicht, sagen zu müssen: „ich bin nicht dabey gewesen". Dann ist es Zeit, diese Vorstellungen mit einem ausschließlichen Abonnement, mit der Einfachheit und der strengeren Sitte ins Schauspielhaus zu verlegen und die Anzahl derselben zugleich zu verdoppeln, bis es später möglich wird, sämmtliche Vorstellungen des Schauspielhauses in diese Kategorie aufzunehmen. Was ich von diesem Plane erwarte, ist Folgendes. Das Theater-Tribunal mit seiner Plebs verliert dadurch seine beyden Hauptstützen, die Freibillette durch das Abonnement und seine Journal-Artikel durch die strenge Form des Instituts. Dadurch und durch die Gewöhnung des Publikums an das Beste und Anständigere wird jene Faktion ihr Ansehen einbüßen und mithin auch ihren Einfluß, was zuletzt auch ihre Auflösung herbey führen muß: das Theater wird aufhören, der Tummelplatz der Ungezogenheit zu seyn und die frey gewordene Verwaltung wird nur die Gesetze der Kunst und

nicht mehr die Zwecke und Launen einer heimischen Parthei zu berücksichtigen haben. Ich hoffe noch mehr. Auswärtige Hoftheater werden diese neuen Einrichtungen schon darum nachahmen, weil sie der großen Einfachheit wegen minder kostspielig sind; junge Dichter werden sich bey ihren Produkten nach denselben bequemen und so wird ein neuer Aufschwung der ganzen dramatischen Kunst erfolgen.

Ich weiß, was einerseits Furcht und Bequemlichkeit, andrerseits aber auch ruhige Ueberlegung an meinem Plane aussetzen können. Diesen Ausstellungen gleich schon hier im Voraus zu begegnen, scheint mir ungehörig, weil es sich hier erst um den Grundgedanken handelt. Soll etwas für das Theater geschehen, so dünkt mich dieser Plan der Erwägung nicht unwerth, weil er versucht, die öffentliche Meinung allmählich aus der Verirrung zur Wahrheit zurückzuführen, ohne sie durch einen plötzlichen Eingriff zu erschrecken und zu reizen. Zum Schlusse erlaube ich mir noch die Bemerkung, daß wenn dieser Plan gelingen sollte, der die Zukunft betreffende Theil desselben nur von Seiner Majestät dem Könige gekannt seyn dürfte.

Das Stimmphänomen / von Eugen Mohácsi

Ignaz Bárány besaß schon in der meheser Sommerarena die Gabe, auf einmal dreierlei Töne hervorzubringen; wohlverstanden, nicht nacheinander, sondern auf einmal: in drei verschiedenen Stimmlagen. Zwei seiner Stimmen, Bariton und eine Art begleitender Baß, handhabte er prächtig. Infolgedessen sah sich der Direktor veranlaßt, den andern Choristen zu entlassen und Báránys Monatsgage von zwanzig Gulden auf fünfundzwanzig zu erhöhen. Ignaz blieb aber auch weiter der unterwürfige, gute Kerl von vordem, obwohl in seinem Herzen bereits unbestimmte Hoffnungen erblühten: plötzlich fing er an, darüber nachzusinnen, was sich mit dem vielen Geld, das er nicht hatte, beginnen ließe. Eines Abends schmetterte er wieder in der ‚Geschiedenen Frau‘ mit größter Inbrunst (denn er war Publikum im Gerichtssaal, und der Präsident hatte soeben beschlossen, die Verhandlung mit Ausschluß der Oeffentlichkeit weiterzuführen, und befahl deshalb den Zuhörern des Scheidungsprozesses, sich aus dem Saal zu entfernen) — Ignaz also schmetterte: „O jemine, o jemine, o jemi-jemine! Jetzt kommt das Interessante erst und nun heißt es: ade!“ Hierauf begab er sich hinter die Kulissen. Die Choristin jedoch, die einzige berufsmäßige, mit einem Wort: ‚der Damenchor‘ versuchte mit Gewalt drinnen zu bleiben (so schreibt es das Stück vor), um die Pikanterien mitanzuhören, und wurde hierauf vom Saaldiener hinausgeworfen (so schreibt es das Stück vor). Weinend stand sie zwischen den Dekorationen, denn der Saaldiener war Naturalist.

Ignaz Báràny faßte sie an der Hand: „Was fehlt dir, Jòzsa?" und wußte diesen ungraziösen Namen Jòzsa mit soviel Mitleid und Liebe und Schmerz zu erfüllen, daß es Jòzsa warm ums Herz wurde und sie sich darauf besann, daß sie niemanden habe, und daß es gut sei, den Kopf auf einer starken Mannesbrust ruhen zu lassen.

Nun also hatte der Chorist eine höhere Gage und eine Geliebte. Aber manchmal, wenn sich merkwürdigerweise ein hervorragenderes Mitglied der meheser Sozietät mit ihm einließ, sagte er seufzend: „Mein Herr, o, die Kunst!" und dachte an eine große Rolle, sowie man zu denken pflegt: Ich werde König; und weiß es doch, daß so etwas unmöglich ist. Und manchmal, wenn er mit den Herren im Nachtcafé saß und aufgefordert wurde, etwas zu singen, intonierte er seine sonderbaren, stark orientalischen Melodien, von denen man geglaubt hätte, daß es Psalmen seien, während es doch seine eigenen Erfindungen waren. Er sang immer gezogen, weil, wie er behauptete, das schnelle Singen seine dreifache Stimme ruinieren könne. Die Herren staunten wohl, gingen aber dann zur Tagesordnung über: auf Weiber und Klatsch. Nächsten Tag erwähnten sie vielleicht bei einem Besuch dieses Stimmwunders, ohne die Sache weiter ernst zu nehmen. Báràny selbst hatte kein Vertrauen zu sich. Er träumte von jener Kunst, die seiner naiven Seele für Kunst galt, und liebte treu seine Jòzsa — trotz ihrem ungraziösen Vornamen. Dann aber kam der Impresario. Er kam mit Miß Beda, der Nackttänzerin und suchte nach der Vorstellung mit Schauspielern und einigen Herren das Nachtcafé auf. Der Impresario hatte einen englischen Namen, aber ein deutsches Gesicht und renommierte tüchtig. Alles, was man hierzulande jemals zu sehen bekommen, erledigte er mit dem einen Wort: „Das ist gar nichts!" Trotzdem horchte er auf, als man ihn auf die Gabe Ignaz Báràny aufmerksam machte. „Unmöglich," sprach der Impresario. Als er aber das Unmögliche selbst gehört hatte, leuchteten seine Augen und er klopfte Báràny fest auf die Schulter: „Sie sind mein Mann!" Er verlangte Papier und Tinte und schloß vor Zeugen mit dem armen Choristen einen Vertrag: vorläufig auf drei Monate, mit hundertfünfzig Gulden im Monat und ganzer Verpflegung, bei einmonatlicher Probezeit.

Eine Woche später befand sich Báràny, der inzwischen mit vielen Nachtgrößen der Kleinstadt Bruderschaft getrunken hatte, samt seiner Jòzsa auf dem Schiff nach Budapest. Sie reisten dritter Klasse und starrten ins Wasser und guckten nach dem Mond die ganze Nacht und waren so glücklich, wie bettelarme Parias es nur sein können. Báràny ängstigte sich wohl manchmal; aber selbst diese Angst vor dem großen Unbekannten empfand er beglückend. Heute bin ich noch nichts, dachte er; in einem Jahr aber bin ich ein reicher Mann, mein Gott, und schaffe meiner Jòzsa Kleider an, damit sie erste Rollen bekommt.

Manchmal promenierten die Passagiere der ersten Klasse an ihm vorbei, und hochmütig stolzierte der Schiffskapitän auf und ab. Wenn ihr eine Idee hättet, wer ich bin, dachte Báràny, würdet ihr euch eilig vorstellen.

In einer interessanten Uebergangsperiode wandelte sich nun Ignaz Báràny — auch seelisch — zu dem Stimmphänomen Ignatio Barone. Anfangs bleibt er einfach und unterwürfig und seiner Józsa voller Anbetung ergeben. Er nimmt sie mit nach Wien; in Wien aber studiert er noch. In diese Zeit fällt jene bedeutende wissenschaftliche Debatte, die sich die physiologische und psychologische Begründung der einzig dastehenden Stimmbildung in Bárànys Kehlkopf zur Aufgabe setzte. Der Impresario ward zusehends dick und dicker vor Vergnügen, sammelte die Zeitungsartikel und Abhandlungen aus den Fachzeitschriften und erklärte eines schönen Tages, daß man mit Józsa brechen müßte. „Nein," erklärte Ignaz und schwur innerlich dem mollerten Körper seiner Józsa ewige Treue. Seine Stimme erstarkte. Zwei Theorien befehdeten einander. Die eine wollte das Unerklärliche nach Analogie der mitschwingenden Geigentöne begründen; die andre bestand fest auf der heterogenen Beschaffenheit der Stimmbänder. Wütend stritten sich die beiden Lager und bekämpften einander mit den achtunggebietenden Waffen der strengwissenschaftlichen Ausdrucksweise. Aber wie immer, hatte auch jetzt nur der dritte seine Freude daran: der Impresario. Die leipziger Probevorstellung gestaltete sich zu einem Ereignis, von dem sogar die Frankfurter Zeitung Kenntnis zu nehmen nicht unterließ. Barone verbrachte zuerst fünf Minuten auf der Bühne, nach einem Monat beanspruchte sein Auftritt bereits zehn Minuten (zu dieser Zeit stieß er Józsa von sich, mit dreihundert Gulden und Reisespesen). In Berlin wurde er an das Metropoltheater engagiert, als Einlage in der neuen Revue von Julius Freund (hier verliebte sich in ihn die hysterische Kommerzienrätin, die ihm fortwährend die Hand küßte und „mein wilder Ungar" rief und ihm den ersten gutsitzenden Anzug machen ließ). Hierauf ging er nach Wien, zum Apollotheater. Peter Altenberg kam, sah, fiel in Ekstase und schrieb in der ‚Schaubühne': „Nur zwei seiner Stimmlagen vermochte ich zu unterscheiden, aber die beiden Tonlinien liefen weich zusammen und dann auseinander, wie die Körperlinien einer wunderbar schönen, schlanken und dennoch welligen Frau. Nun habe ich für lange genug von den englischen Tänzerinnen mit den Beinen einer Holzstatue, nichts mehr mache ich mir aus den Aschantinegern, die mir vor Jahren Offenbarungen einer neuen, ursprünglichen Kinderseelenwelt waren. Dieses südamerikanische Stimmgenie gehört zu haben, ist wie ein Erlebnis aus einer fremden Sphäre mit herrlichen, neuen Harmonien. Kommet und überschüttet mir diesen dunkeläugigen Fremdling mit mordäugigen Orchideen. Heil ihm!" Also schrieb über ihn Peter

Altenberg, und ein Titan mit langen Haaren komponierte für Barone eine Oper, die fünfzehn Minuten dauerte, mit fünf Hauptpersonen und dreistimmigen Chorpartien. Ignatio Barone, dessen Aussprache des Deutschen einen interessanten südamerikanischen Akzent hatte, kreierte alle fünf Rollen: den Bergherren, seine Enkelin, den feindlichen Heerführer, den Berghauptmann und den Priester, und bestritt inzwischen auch den dreistimmigen Chor. Der Impresario war zu dieser Zeit bereits seine zweihundert Pfund schwer und kaufte sich ein Eckhaus. Ignatio hingegen stopfte eine Kollegin mit Geld: die schwertschluckende Dame, die in allem unersättlich war. Auf Barones ausdrücklichem Wunsch nahm der Impresario auch die Schwertschluckerin unter seine Fittiche und verschaffte ihr überall dort ein Engagement, wo Barone seine Kunst hören ließ. Aber in Hamburg bekam der große Dreitöner einen solchen Ekel vor ihr, daß er nur noch an Orten sang, wo sie nicht schluckte. Manche zweifeln wohl daran, aber ich weiß es bestimmt, daß er in München ein Verhältnis mit einer gewissen Opernsängerin hatte, deren Fach Carmen und überhaupt leidenschaftliche, bestienhafte Weibchen waren. Hierdurch verschaffte er sich Beziehungen zu vornehmen Theaterkreisen, und da ihm jetzt sein Artistentum zu wenig schien, nahm er einen Korrepetitor und studierte die Partie des Don José ein. Er trat zum ersten Mal mit seiner Geliebten zusammen in einer großen ungarischen Provinzstadt auf, bei dreifach erhöhten Preisen. Das Haus war ausverkauft. Von nun an bezeichnete er sich auch auf den Varieteebühnen als Opernsänger. In diesem Jahre ging er nach Amerika und wie die Theaterrubriken der budapester Blätter zu melden wissen, erringt unser Landsmann (oh, denn seine Herkunft ist entdeckt worden!), das Stimmphänomen, phänomenale Erfolge von San Francisco südwärts und insbesondere in Mexiko, allwo man ihm zum Direktor der neuen Nationaloper will, wodurch er seinem ungarischen Vaterland Ruhm erwirbt, denn wir sind eine kleine Nation, und haben es notwendig, daß unsere nach dem Ausland verschlagenen Söhne und so weiter, und so weiter.

Rundschau

Gluck in Mézières

Hoch über dem Genfer See liegt die Landschaft des Jorat. Viele Berge grüßen sie. Da ist das Dorf Mézières mit einer besonders großen Scheune. Sie ist gut eingerichtet; ein Landtheater, ein Festspielhaus.

Ein paar Künstler waren am Werk. In der Schweiz hängen sie (manchmal) noch mit ihrer Heimat, mit der heimischen Vega-

bung und Leidenschaft für das Schauspiel eines Volkes, mit ihren Landsleuten zusammen. Vor allen René Morax, der Dichter. Er gründete und betreute das Gebäude. Voriges Jahr zog die Musik ein: ‚Aliénor' von Morax-Doret. Die Musik ermutigte. Heuer spielten sie im Juli den Orpheus von Gluck. Pariser Künstler, darunter Saint-Saëns, Dukas, Romain Rolland, waren im Comité du Patronage. Paris half merklich, aber das schweizer Land gab es.

Es gab den Dirigenten Doret, das angeborene Können und die Erziehung der Chöre, die nur aus Dilettanten von Lausanne zusammengesetzt waren. Wie schön sangen, wie gut spielten sie! Junge Frauen und Mädchen tanzten. Sie stehen und gehen und sitzen so fein; da hatten es die Lehrerinnen leicht.

Aus der französischen und italienischen Partitur des Werks ist eine Einheit hergestellt. Dabei hat Saint Saëns geholfen, der sich noch auf Weisungen von Berlioz stützen konnte.

Der Chor kommt auf einer Vorderbühne fast bis zum Orchester herab. Dahinter tragen Säulen eine Art Rahmen für die Bühne. Kulissen gibt es nicht. Die Prospekte sind von großer Wirkung. Zuerst, im Hain des Totenopfers, Zypressen und das Meer. · Dann die Unterwelt; nur durch einen schwachen Spalt zwischen senkrechten Felswänden dringt das Licht von oben. Den Pfad belagern die Furien, bei den verschiedenen Tänzen einzelne Späher hinauf und herab jagend. Unten wogt der Chor in grauen Gewändern. Die seligen Gefilde schimmern in Licht. Wunderbar ist die Anmut der tanzenden und schreitenden, ballspielenden und Blumen streuenden Mädchen. Aber wer gab Euridyken, da sie zur Unterwelt zurück geht, diesen unvergeßlichen Blick zum verlassenen Elysium? Und wer hieß die letzte der von ferne folgenden Tänzerinnen den Weg, den Euridyke genommen hatte, mit Blumen bezeichnen? Diese Regie wußte überhaupt viel und kannte griechische Vasenbilder. Noch einmal formt sie ein lichtes Bild aus dem Triumph der letzten Szene, und auch hier arten die entzückenden Tänze nicht ins Ballett aus. Schließlich werden die beiden Liebenden mit Amor von der Szene weggeleitet und der jubelnde Chor folgt ihnen in lebhafter Bewegung nach. Keinen Augenblick nahmen die drei pariser Damen, Orpheus, Euridyke, Amor, irgendwelche Opernposen an. Nur die Linien des Körpers und der Kleidung sprachen, und sprachen zur Musik. Diese Musik wirkte als das Wunder, das sie ist. Die Weisen, die Tänze, diese Laute des Kummers und der Qual! Da ist einer, der Ritter Gluck, so früh, so früh in unserm Himmel und in unsrer Hölle gewesen. Mein Gott, wie war es nur, daß wir alles vergaßen, was später kam, und schon Mozart zu hören glaubten? Weil, was so selten geschieht, ein Musiker dirigierte. Die Leute, zwölfhundert in diesem Hause, waren außer sich. Mit Recht. Und am Schluß rief einer herunter: „Merci!"

Zu diesem Gluck hat einmal Mahler geführt. Aber die Hoftheater sind unverbesserlich. Merci Jorat, merci Mézières.

Paul Stefan

Aus der Praxis

Sommertheater

(Fortsetzung)

Celle, Unionth., Dir. Ernst Rieder, zugl. Dir. d. Mitteld. Städtebundth., Braunschweig (im 2. J.), Eigent.: Stadtgem. Spielz. 14. 5. bis 5. 9. tägl. außer Mittw. und Samstag. Oper u. Optte. Städt. Militärkap. 28 M. — Reg.: Dir. Rieder, Robert Becker, Max Schwarz; Kapellm.: Kgl. Musikdir. Fr. Reichert, Horst Platen; Bur.: Rud. Zilcher. — Nov.: Musikantenmädel, Keusche Susanne, Rodelzigeuner, Zigeunerliebe, Ledige Gatte, Poln. Wirtschaft, Julchens Flitterwochen. Aeltere W.: Bettelstudent, Dollarprinzessin, Fidele Bauer, Rigoletto, Lust. Weiber von Windsor, Tell (Oper). — Gäste: Helene von Neudegg, Henriette Manny, Frieda Hempel.

Coethen, Sommerth., Dir. Ernst Baum, im Winter Reg. d. St. Magdeburg (im 1. J.), Eigent.: Bremers Wwe. Spielz. 7. 5.—6. 9. tägl. außer Samstag. Schau- u. Lustsp., Optte. Stadtkap. 20 M. — Reg.: Charles Paulsen, Paul Herlb, Ernst Gerlach; Kapellm.: Carl Haubner; Bur.: Carl Jernecke. — Nov.: Leander im Frack, Poln. Wirtschaft, Keusche Susanne, Ledige Gatte, Glaube und Heimat, Miß Dudelsack, Risette, Bummelstudenten, Der Flieger, Sommerspuk, Goldene Ritterzeit. Aeltere W.: Mein Leopold, Gespenster, Hasemanns Töchter, Veilchenfresser, Heimat, Alt-Heidelberg, Hans Huckebein.

Cüstrin Neustadt, Sommerth., Dir. Leop. Bauer (im 1. J.), Eigent.: Assmy. Spielz. 14. 5.—1. 9. tägl. außer Freitag. Schau- u. Lustsp., Optte. Militärkap. 24 M. — Reg.: Dir. Bauer, Paul Schulz, Willy Frank; Kapellm. Gust. Mehler; Bur.: Paul Schulz. — Nov.: Taifun, Konzert, Tapf. Soldat, Musikantenmädel, Schöne Risette, Kasernenluft, Zigeunerliebe, Meyers, Jungfernstift, Jung-Heidelberg. Aeltere W.: Zigeunerbaron, Geschied. Frau, Walzertraum, Dollarprinzessin.

Dilsberg (Bergstr.) Naturth., Dir. B. H. Hottenroth (im 1. J.), Eigent.: selbst. Spielz. 14. 5.—31. 8. Mittwoch u. Samstag. Eigenes Repertoire. Orch.-Verein 16 M. — Reg.: Dir. Hottenroth, Heinz Schwanborn, Willy Kösters; Kapellm.: Josi Kalb; Bur.: Heinz Schwanborn. — Nov.: Das Frühlingsopfer, von Hottenroth.

Dresden, Centralth., Dir. Heinz Gordon (im 3. J.), Eigent.: Bank f. Bauten A.-G. Spielz. 1. 5.—31. 8. tägl. Schau- u. Lustsp., Optte. Eig. Orch. 27 M. — Reg.: Dir. Gordon, Oscar Aigner, Heinr. Marlow, Otto Pahlau, Kapellm.: Georg Pittrich, Martin Siegmann. Bur.: Georg Lehmann. — Nov.: Nur ein Traum, Herr Verteidiger, Verbotene Kuß, Stammgast, Eine unmoralische Ehe, Hippolytes Abenteuer, Meisterdieb, Sein Sündenregister, Leutnant d. Reserve, Gretchen, Blaue Maus. — Gäste: Hedwig Gasny, Else von Ruttersheim, Gust. Charlé, Ralph A. Roberts.

Dürrenberg (Saale), Sommerth., Dir. Hugo Knappe, im Winter Reg. d. St. Rostock (im 5. J.), Eigent.: Osk. Arnold. Spielz. 12. 6.—22. 8. tägl. außer Montag, Donnerstag u. Samstag. Schausp. u. Lustsp., klass. Schausp. — Reg.: Dir. Knappe, Dr. Hanns Fr. Kitzing, Anton Pröls; Bur.: Sello Fried. — Nov.: Notleidende Agrarier, Eine tolle Sache, Falschspieler, Horridoh, Pharisäer, Glaube u. Heimat, Nur ein Traum. Urauff.: Sonnenschein-

chen, Lustsp. v. Schätzler-Perasini (Berl. Th.-Berl.). — Gäste: Emil Tamcke, Mad. Trilby.

Elster, Kurth., Dir. Oscar Will, im Winter Reg. d. Verein. Th. Breslau (im 22. J.), Eigent.: selbst. Spielz. 27. 5.—11. 9. tägl. Schau- u. Lustsp. — Reg.: Dir. Will, Gust. Dankmar, Jul. Hartmann; Bur.: Ad. Kahn. — Nov.: Heiratsurlaub, Im Spätsommer, Leander im Frack, Leutnant d. Reserve, Wenn d. junge Wein blüht, Meyers, Glaube u. Heimat, Poln. Wirtschaft. — Gäste: Frieda v. Meinhardt, Ernest. Münchheim.

Ems, Kurth., Dir. Herm. Steingoetter, zugl. Dir. d. St. Gießen (im 3. J.), Spielz. 27. 5.—9. 9. Wechselnde Tage. Nur Optte. Kurkap. — Reg.: Rich. Helsing, Emil Wehrhahn; Kapellm.: Herrm. Weinack, Otto Hardix. Bur.: Herm. Matthes. — Nov.: Rodelzigeuner, Keusche Susanne, Poln. Wirtschaft, Musikantenmädel. Aeltere Werke: Luxemburg, Fidele Bauer, Gesch. Frau, Lust. Witwe, Dollarprinzessin, Frühlingsluft, Schöne Helena, Bettelstudent, Fledermaus. — Gäste: Mad. Hanako, Alice Thaller, Paula Seelig-Seidner.

(Fortsetzung folgt. Die noch nicht zurückgesandten Fragebogen werden baldigst erbeten)

* * *

Liste der Sommerbühnen
(Fortsetzung)

Hagenau i. E., Sommerth. — Bad Hall, Kurth., Dir. Anton Rollet, zugl. Dir. d. Stadtth. Steyr. — Halle a. S., Apolloth., Gastspiele. — Hamburg, Deutsches Th., Dir. Friedrich Otto Fischer. — (Hamburg) Deutsches Th. in Südamerika, Dir. Blum u. Lensig, ständige Adr. Hamburg, Gr. Bäckerstr. 15. — Hamburg, Künstlerische Volksschauspiele, veranst. v. d. Centralkommission des Arbeiterbildungswesens, art. Leitung Leopold Jeßner. — Sämtl. Theater außer Stadtth. u. Deutsch. Schauspielh.: Sommerspielzeit, Gastspiele. — Hameln, Sommerth., Dir. M. Heuß (verb. m. Kurth. Bad Eilsen). — Hannover, Unionth., Dir. Friedrich Berthold, zugl. Dir. d. Neuen Volksth. Hannover u. d. Stadtth. Güstrow. Schauburg, Dir. Franz Rolan. Ganzjährige Spielzeit. Mellinith., Sommerspielzeit (Operette, Gesamtgastspiel d. Karl Schultze-Th. Hamburg). Deutsches Th., Sommerspielzeit u. Gastsp. (Operette, Dir. Carl Coßmann). — Bad Harzburg, Kurth., Dir. Wilhelm Stengel. — Heiligenberg, Sommerth., Dir. Jul. Berthold. — Helgoland, Neues Kurtheater, Dir. Käthe Basté. — Bad Helmstedt u. Schöningen, Sommertheater, Dir. Alphons Schuster-Schlobach. — Bad Herrenalb (Schwarzw.), Neues Kurth., Dir. Dr. Hans Laßbigler u. Albin Schupp. — Hertenstein a. Vierwaldstättersee, Freilichtth., Künstl. Leitung Roderich Arndt u. Minna Höcker-Behrens. — Homburg v. d. H., Dir. Adalb. Steffter (s. Puttbus) u. Gastsp. d. Kurth. Nauheim. — Honnef a. Rh. siehe Grafenwerth.

Ilmenau i. Th., Kurth., Dir. J. Burau u. Hans Ritter. — Ilsenburg (Harz), Sommerth., Dir. E. Redlich. — Innsbruck, Löwenhaustheater., Dir. Ferd. Exl, zugl. Dir. d. Tourneen Exls Tiroler Bühnen. — Insterburg, Tivolith., Dir. Franz Tichy, zugl. Dir. d. Stadtth. Glogau. — Bad Ischl, Kurth., Dir. E. Müller, zugl. Dir. d. Johann Strauß-Th., Wien. — Interlaken (Schweiz), Kurth., Dir. Valentin Krüger.

Kaltenleutgeben (Niederösterr.), Sommerth., Dir. Aug. Orthaber. — Karlsbad i. B., Stadtth., Dir. Dr. Hans Warnecke. Ganzjährige Spielzeit. Parisiana-Th., Dir. Nadl u. Hochberger. — Karlsruhe, Stadtgartenth., Dir. Heinr. Hagin, zugl. Dir. d. Neuen Kgl. Opernth. (Kroll), Berlin. — Kattowitz i. Schl., Apollotheater, Sommerspielzeit (Operette). — Bad Kissingen, Kurth., Dir. Otto Reimann, zugl. Dir. d. Stadtth. Würzburg. — Klosterneuburg b. Wien, Stadtth., Dir. Otto Kehr (im Winter Dir. desselben Th.). — Ost-

seebad Kolberg, Stadtth., Dir. Emil Neubke. — Königsberg i. Pr., Luisenth., Dir. Martin Klein, zugl. Dir. d. Stadtth. Czernowitz. Neues Schauspielh., Sommerspielzeit, Dir. Hermann Wagenführ. — Königsberg (Neumark), Dir. Rud. Heynau, zugl. Dir. d. Stadtth. Sorau. — Bad Kösen i. Thür., Kurth., Dir. Ernst Albert. — Bad Kreuznach, Kurth., Dir. Alfr. Helm & Co. — Bad Kudowa, Sommerth., Dir. Kommissionsrat Hugo Gerlach, zugl. Dir. d. Provinzialth. Posen.

Bad Landeck, Kurth., Dir. Preiß. — Landsberg a. W., Aktienth., Sommerspielzeit, Dir. Gustav Pietsch u. Henry Hochbein. — Landskron i. B., Dir. Alois Schubert. — Langenschwalbach, Kurth., Dir. Jean Richards. — Bad Lauterberg a. H., Kurth., Dir. Hans Armin. — Leipzig, Operettenth. Ganzjährige Spielzeit. Schauspielh., Sommerspielzeit. Krystallpalast, Vaudeville-Saison, Dir. Ferry Körner. Battenbergth. Ganzjährige Spielzeit. — Lemgo, s. Gütersloh. — Bad Liebenstein, Kurth. — Liegnitz, Sommerth., Dir. Karl Otto Krause, zugl. Dir. d. Stadtth. Röbbelings Sommerth., Dir. Hermann Röbbeling. — Lindau a. Bodensee, Dir. Fleischmann. — Lübeck, Stadthallenth., Dir. Emil Feldhusen. — Ludwigsburg (Württ.), Sommerth., Dir. Richard Erdmann, zugl. Dir. d. Württ. Städtebundth.

Magdeburg, Viktoriath., Dir. Norbert, zugl. Dir. d. Wilhelmth. u. Zentralth., Sommerspielzeit (Operettenth.). — Marienbad, Stadtth., Dir. Intendanzrat Julius Laska, zugl. Dir. d. Stadtth. Meran. — Marienburg i. Westpr., Sommerth. — Mayen i. Rheinl., Sommerth., Dir. A. Bräuning. — Merseburg, Sommerth., Dir. Hans Musäums, zugl. Dir. d. verein. Theater Clausthal u. Schmalkalden. — Bad Mergentheim, Kurth., Dir. M. Erfurth, art. Leiter Georg Götze-Herzog. — Metz, Colosseum. Sommerth., Dir. Otto Brucks, zugl. Dir. d. Stadtth. — Mödling bei Wien, Sommerth., Dir. Ferd. Arlt. — München, Prinzregententh., Festspiele. Alle Theater außer den Hofbühnen: Sommerspielzeit. — Munsterlager (Truppenübungplatz), Dir. Gustav Basté. — Muskau, Gräfl. Kursaalth., Dir. Kommissionsrat Jul. Ricklinger.

Bad Nauheim, Großherzogl. Kurtheater, Dir. Hermann Steingötter, s. Ems. — Naumburg a. S., Stadttheater, Dir. Max Günther. — Bad Nenndorf, Kgl. Kurth., Dir. Edm. Schmasow. — Bad Neuenahr, Neues Kurth., Dir. Ludw. Piorkowski, s. Grafenwerth. Hotel Stern, Dir. Paul Buchwald. — Neuhaldensleben, Sommerth. — Bad Niederbronn i. E., Kurth. — Norderney, Kurth., Dir. Ernst Immisch, Dir. d. Stadtth. Ulm. — Nordhausen, Stadtth., Dir. Anton Szcho, zugl. Dir. d. Stadtth. Bodenbach a. E. — Nürnberg, Stadttheater, Sommerspielzeit (Operette). Intimes Th., Sommerspielzeit. Apolloth., Sommerspielzeit (Operette), Dir. Hugo Wandelt, zugl. Dir. d. Liebichs Etabl. Breslau, u. Georg Eger. Heimatsspiele (Freilichtth.), Leitung: Dr. Ricklinger.

(Fortsetzung folgt. Ergänzungen und Berichtigungen erbeten)

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Ferdinand Hummel hat eine einaktige Oper vollendet: „Jenseits des Stroms". Der Text ist von Gustave Helene Witte.

Die ‚Reisegattin' ist der Titel einer neuen dreiaktigen Operette von Bela Laszky, zu der Joseph Siegmund und M. Berr das Buch geschrieben haben.

Leoncavallo hat die Komposition einer dreiaktigen Operette ‚Die kleine Rosenkönigin' vollendet. Die Erstaufführung findet Mitte September in Venedig statt. Das Werk wird in der kommenden Spielzeit auch auf den deutschen Bühnen erscheinen.

Arthur Lippschitz hat soeben einen

neuen Schwank: ‚Emil, die gütige Fee‘, vollendet.

Puccini bestätigt jetzt die bereits früher veröffentlichte Nachricht, er habe bei Hermann Heijermans ein holländisches Libretto zu einer neuen Oper bestellt; das Textbuch behandelt die Zeit des großen holländischen Malers Franz Hals. Die Handlung spielt in der Stadt Harlem im siebzehnten Jahrhundert.

Christian Sinding hat eine Oper — in einem Vorspiel und zwei Akten — ‚Der heilige Berg‘, komponiert, deren Libretto von Dora Duncker stammt und ihre erste Aufführung an einer deutschen Bühne erleben soll.

Cher Maître, die neue dreiaktige Komödie von Fernand Vandrérem wurde vom Verlag Felix Bloch Erben erworben. Das Werk wird im Laufe der kommenden Saison die deutsche Uraufführung erleben.

Das letzte Stück des bekannten, kürzlich verstorbenen amerikanischen Dramatikers Clyde Fitch „The woman in the case“ (Mit gleicher Waffe oder Cherchez la femme), welches mit großem Erfolg jüngst in Straßburg mit Emmy Schroth als deutsche Uraufführung in der Uebersetzung von Berta Pogson in Szene ging, ist für die deutschen Aufführungen in den Besitz der Anstalt für Aufführungsrecht übergegangen. Josef Jarno erwarb das Werk für Wien.

Annahmen

Palle Rosenkrantz: Um eines Königs Liebe, Dreiaktiges Schausp. Gera, Hofth.

Jos. Ruederer: Der Schmied von Kochel, Trag. Frankfurt, Schauspielhaus.

Ernst Söhngen: Der Kirchenchrist, Schausp. Barmen, Stadtth.

Sulima: Diana im Bade, Operette. Text von Moreau und Raph. Berlin, Neues Operettenth.

Robert Winterberg: Seine junge Frau, Dreiaktige Operette. Text von Granichstädten u. Okonkowski. Hamburg, Carl Schultze-Theater (V. D. B.).

Neue Bücher

Alfred Walter-Horst: Das Bühnenkunstwerk. Mit Zeichnungen von Theodor Hermann. Berlin, Hugo Schildberger.

Ein stilles Buch. Voll leiser Klugheit. Mit behutsamen Neuerungen und behutsamer Rückkehr zu manchem Alten. Bewußtes Paktieren mit Bestehendem, wie der Stürmer unbewußt paktiert, wenn auch durch Negation. Welt und Bühne sind mit forschenden Augen gesehen (so zwischen Theater und Literatur). Besonders bemerkenswert das Kapitel über die Einheit des Bühnenkunstwerks. Zwei andere Kapitel fordern Widerspruch. Walter-Horst rät, die erste Szene eines Aktes so lange, bis die Aufmerksamkeit des Hörers konzentriert ist, möglichst durch stummes Spiel auszufüllen. Er nimmt als Beispiel den ›Misanthropen‹. Aber da wollen wir denn doch keinen Kompromiß. Der Hörer hat da eben konzentriert zu sein! Gerade das ‚entree‘-lose Einsetzen des Dialogs ist hier ein Wesentliches. Ein Unmittelbares. Ein Gleichnis. Das Leben fängt an und reißt ab. Mit beiden Füßen in die seelische Situation hineingesprungen! Die Phantasie des Hörers, auf die ja Walter-Horst in allen Fällen baut, hat da genug Gelegenheit, retrospektiv zu arbeiten.

Kapitel ›Sturm‹. Die erste Szene, dieser wütende Schaum, aus dem sich dann die zarteste Märchen-Venus erhebt, soll fallen? Nein, keinen Kompromiß. Lieber keine Aufführung. Ich glaube, hier könnte der Kinematograph als Retter des Genies dienen (wenn es einen braucht).

Die übrigen Kapitel sind fein durchdacht, gedanklich und bildlich motiviert und gewinnen durch den einfachen Stil und durch den Ruf nach Einfachheit im Stil der Inszenierung (besonders gewinnen sie

die, die den phantastischen Stil nicht meistern). Absicht und Schreibweise decken sich. Der Eindruck ist harmonisch. Mensch und Buch sind ein rundes Ganze. Oder: dieses Buch ist ein lieber, kluger Mensch.

Felix Tischbein

* * *

M. Buerger: Dramaturgisches. Berlin-Leipzig, Curt Wigand. 64 S.

Dr. E. Groß: Die ältere Romantik und das Theater. Theatergeschichtl. Forschungen, herausg. v. B. Litzmann. Hamburg, Leop. Voß. 117 S.

E. Lichtenberger: Le Faust de Goethe, essai de critique impersonelle. Paris, Felix Alcan. 2 Fr. 50 cts.

S. Mauermann: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Palästra, herausg. v. Brandl, Roethe u. Schmidt. Berl., Mayer & Müller. 248 S. M. 7,60.

C. Robert: Die Masken der neueren attischen Komödie. Mit 128 Abbild. Halle, Max Niemeyer. 6 M.

A. Stübing: Friedrich Hebbels Dramen als Opern. Dissertation. Hanau, Georg Heydt. 84 S.

P. Weiglin: Gutzkows und Laubes Literaturdramen. Berlin 1910, Mayer & Müller. 174 S.

A. Wendt: Goldsmith als Dramatiker, Diss. Leipzig. VI, 117 S. M. 1,50.

Dramen

J. Mugrauer: Mutter Erde. Schausp. in 3 A. Straßb., J. Singer. M. 2,—.

Neander: Chemie. Schausp. Wien, Knepler. 143 S. M. 2,—.

Annie Neumann-Hofer: Spießgesellen. Drama. Wiesb., Verl. d. Deutsch. Frauen-Alm. 30 S. 60 Pf.

Overweg: Pierres Lick. Schausp. in 4 A. Lpz., Schulze & Cie. M. 2,—, geb. M. 3,—.

W. Schmidtbonn: Der spielende Eros. 4 Schwänke. Berl., Fleischel & Co. 122 S. M. 3,—.

M. von Stein: Attila. Schausp. in 3 A. Straßb., J. Singer. M. 2,—.

J. Valentin: Das starke Geschlecht. Kom. in 3 A. Deutsche Bearb. v. A. Bertelli. Lpz., Reclams Univ. Bibl. 5303. 80 S. 20 Pfg.

W. Vogel: Der Distanzritt. Kleinstadtereignis an 3 Tagen. Dresd., Piersons Verl. 133 S. M. 2,—.

Zeitungen und Zeitschriften

F. Baumann: Japanisches Theater. Theater II, 22.

J. Bayer: Schillers Dramen auf der alten ungarischen Bühne. Jung Ungarn 1911, 7.

K. Berger: Schillerschriften. Lit. Echo XIII, 20, 21.

P. Bornstein: Neues vom jungen Hebbel. Lese II, 29.

H. Dinger: Die Meistersinger. Eine Einleitung in das Drama. Lpz. Ill. Ztg. 3551.

H. Dittmar: Das musikalische Drama. D. Tages-Ztg. 17, VII.

A. Dörrer: Das Passionsspieldorf Erl bei Innsbruck. Bayr. Cour. 9. VII.

C. Droste: Wagnersche Charaktertypen: Beckmesser. Bühne u. Welt XIII, 20/21.

F. Dubitzky: Opernkomponist contra Opernkomponist. Bühne und Welt XIII, 20/21.

R. Elb: Theaterfanatismus. Hamb. Corresp. 28. VI.

H. Eulenberg: Shakespeare von heute. B. T. 16. VII.

E. Faktor: Speidel. Tag, 20. VII.

S. Feldmann: Die Luxusschmiere (Gémiers Wanderth.). Woche 28.

F. Goebel: Theater und Musik in Emmerich vor 100 Jahren. Bürger-Bl. f. d. Kreise Rees, Borken und Cleve (Emmerich) 10. u. 13. VI.

J. Hart: Der Dichter und das Theater. Tag 151.

G. Hirschfeld: Reinhardts Offenbach. Tag, 160.

C. Höfer: Max Brückner im Dienste Bayreuths. Lpz. Ill. Ztg. 3551.

M. Jacobi: Ein Fürst der Musik (Orlando di Lasso). Beil. zur Voss. Ztg. 29.

F. Katzler: Till Eulenspiegel (von H. Vosberg). Grenzboten 28.

H. Kienzl: Die lachenden Zuschauer. L. N. N. 27. VI.

E. Kilian: Theater und Pietät. Straßb. Post, 14. VII.

E. Kloss: Richard Wagner und Friedrich Hebbel. Bühne u. Welt XIII, 20/21.

Preisausschreiben

Das Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien hat dem Schriftsteller Gustav Streicher den Staatspreis für Literatur zuerkannt. Streicher ist der Verfasser mehrerer Dramen, darunter des am wiener Jubiläums-Stadttheater aufgeführten Volksstückes ‚Der Nikolotag', der Bauerntragödie des bekannten althistorischen Stoffes ‚Stephan Fadinger', der satirischen Komödie ‚Die Schürze'. Sein letztes Werk, ‚Die Macht der Toten', ein Einakterzyklus, errang jüngst in Graz Erfolg.

Nach Beendigung der Prüfungsarbeiten haben die Preisrichter des Jungdeutschen Opern-Preisausschreibens Richard Strauß, Ernst Schuch, Leo Blech, Gustav Brecher keinem der eingereichten Werke einen Preis zuerkannt. Folgende drei Werke jedoch gingen als beachtenswert aus dem Ausschreiben hervor: ‚Des Teufels Pergament', Text von Arthur Ostermann, Musik von Alfred Schattmann. ‚Der Weg zum Licht', Text von Hanns Heinz Ewers, Musik von Gustav Krumbiegel. ‚Kain', Text nach Byron von Marx Möller, Musik von Alfred Sormann. Der Veranstalter (Kurt Fliegel, in Firma Jungdeutscher Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin W 10) hat diese Werke unter Aussetzung eines Förderungshonorares von je 2500 Mark erworben. Ueber die Uraufführung der drei Opern wird weiteres bekannt gegeben, ein neues Preisausschreiben wird vorbereitet.

Vereine

Das neue Programm der Neuen Freien Volksbühne, das soeben den Mitgliedern zugegangen ist, bringt eine Erweiterung der Darbietungen dieses größten der berliner Volksbühnenvereine. Es sollen fortan regelmäßig Bücherverlosungen stattfinden, durch die den Mitgliedern im kommenden Jahre wertvolle Literaturerscheinungen im Betrage von acht- bis zehntausend Mark kostenlos zugeführt werden. So soll zum hundertsten Todestage Heinrichs von Kleist im November 1911 eine Gesamtausgabe der Kleistschen Werke in tausend Exemplaren zur Verlosung gebracht werden. Um dem wachsenden Bedürfnis der Mitglieder, deren Zahl jetzt ungefähr 50 000 erreicht hat, gerecht zu werden, soll im kommenden Spieljahr eine zweite Bühne neben dem Neuen Volkstheater mit Vorstellungen eigener Regie besetzt werden. Zu diesem Zweck ist das Theater der königlichen Hochschule in Charlottenburg für jeden Sonnabend Abend und Sonntag Nachmittag gepachtet worden. Hier sollen ausschließlich heitere Stücke vorgeführt werden, während die Dramen im Neuen Volkstheater verbleiben. Zu den fremden Theatern, in denen die Neue Freie Volksbühne spielt, kommen im nächsten Frühjahr hinzu das Theater in der Königgrätzer Straße und das Trianontheater. Der Monatsbeitrag wird von 90 Pfennigen auf eine Mark erhöht.

Die freie Vereinigung theaterspielender Vereine im Königreich Sachsen, die am 22. bis 24. Juli ihren 5. Verbandstag in Rochlitz abhielt, zählt zurzeit 25 Vereine mit etwa 2000 Mitgliedern; dem Verbande sind im verflossenen Geschäftsjahre 5 Vereine beigetreten, darunter 3 Chemnitzer. Der Verband soll die Geselligkeit unter den Vereinen und gegenseitige Unterstützung mit Rat und Tat fördern.

Bilanzen

Das Märkische Wandertheater hat von dem Landesdirektor der Provinz Brandenburg in Anerkennung sei-

ner erfolgreichen gemeinsinnigen Kunst- und Kulturarbeit eine Beihilfe von 1000 Mark für die nächste Spielzeit erhalten. Das vierte Spieljahr bedeutet, nach dem Bericht des Leiters Dr. Emil Geyer, für das Unternehmen einen großen Aufschwung in jeder Beziehung. Das bringt am stärksten die Tatsache zum Ausdruck, daß sich die Notwendigkeit herausstellte, noch während der Spielzeit ein zweites Ensemble auf die Reise zu senden. In dem ursprünglichen Gebiet, der Provinz Brandenburg, kam zum alten Stamm eine Reihe von Orten neu hinzu. Es ist ein überaus gutes Zeichen, daß hier wie anderswo gerade größere Städte, in denen regelmäßig andere Theatergesellschaften für mehrere Monate sich niederlassen, dem Märkischen Wandertheater immer mehr den Vorzug geben und häufige Wiederholungen seiner Gastspiele wünschen: Sorau, Köslin, Fürstenwalde, Rathenow, Stendal, Spremberg, Uelzen und andre. Hatte im Vorjahr nur versuchsweise eine pommersche Tournee stattgefunden, so war Pommern in diesem Jahr schon wohlerworbener Besitz, und das Märkische Wandertheater kann nunmehr zwei große Provinzen als sein Arbeitsfeld ansehen, nicht ohne gelegentliche Vorstöße nach Mecklenburg, Hannover, Sachsen, Schlesien zu unternehmen, durch die allmählich auch dort der Boden für die Wandertheateridee bereitet wird. 70 bis 80 Städte sind heute überzeugte Anhänger des Theaters. Die vierte Spielzeit dauerte vom 17. September 1910 bis 8. April 1911. Mit beiden Ensembles zusammen hat das Märkische Wandertheater 303 Vorstellungen gegeben. Die Vorstellungen wurden an 82 verschiedenen Orten abgehalten. 155 Abende, also mehr als die Hälfte der Vorstellungen, waren klassischen Dramen gewidmet.

Zensur

Lothar Schmidts Komödie ‚Fiat justitia‘ wird demnächst selbst die Justiz beschäftigen. Direktor Halm, dem die Aufführung des Werkes am Neuen Schauspielhause vom Schöneberger Polizeipräsidium verboten wurde, hat, um eine Aufhebung dieses Verbotes auf gerichtlichem Wege zu erwirken, durch seinen Rechtsbeistand, Herrn Justizrat Michaelis, Klage beim Bezirksausschuß erheben lassen.

Todesfälle

Karl Franke, das älteste Mitglied des weimarer Hoftheaters, nach längerer Krankheit. Er gehörte seit 1878 ununterbrochen der weimarer Hofbühne an und war ein hervorragender Vertreter des komischen Faches.

Die frühere Hofschauspielerin Frau Rosa von der Osten-Hildebrandt, nach langem schweren Leiden, in Blasewitz. Die Künstlerin wirkte zwölf Jahre hindurch als Heroine am Hoftheater in Hannover, verheiratete sich dann mit dem bekannten Heldenspieler Emil von der Osten und wurde 1897 an das dresdener Hoftheater engagiert. Hier spielte sie bis zu ihrer Pensionierung Salondamen und Heldenmütter.

Die Schauspielerin Marianne Schindler ist in Wien von ihrem Liebhaber erschossen worden. Fräulein Schindler wirkte in der letzten Saison am Neuen Stadttheater in Bochum.

Karoline Weidinger, verehelichte Milacz in der Landesheilanstalt am Steinhof. Sie war seinerzeit, als sie noch der Volkssängergesellschaft des sogenannten „hatscheten Stöckl“ angehörte, eine überaus populäre wiener Persönlichkeit, zumal sie das erste weibliche Mitglied war, das auf dem Brettl der Volkssänger ihren Beruf ausübte.

Nachrichten

Karlheinz Martin, der im Herbst vorigen Jahres die Leitung des frankfurter Residenztheaters über-

nahm und es unter dem Namen Frankfurter Komödienhaus auf eine künstlerische Höhe brachte, ist plötzlich von der Direktion zurückgetreten. Der Grund seines Rücktritts dürfte darin zu suchen sein, daß er einen Prozeß gegen seine Frau, die Schauspielerin Traute Carlsen, wegen einer Summe von hunderttausend Mark, die sie noch in das Unternehmen einzahlen sollte, verloren hat.

Die Amtshauptmannschaft Auerbach im Vogtland hatte im Frühjahr das ‚Rhein-Mainische Verbandstheater' veranlaßt, im Auerbacher Bezirk Vorstellungen zu geben, mit denen gute Erfolge erzielt wurden. Die Amtshauptmannschaft Schwarzenberg will nun gemeinsam mit der auerbacher ein ‚Vogtländisch-erzgebirgisches Verbandstheater' ins Leben rufen. Alle größeren Ortschaften sind zur Beteiligung aufgefordert worden.

Das seit einiger Zeit im weimarer Residenztheater gastierende Operettenunternehmen des Theaterdirektors Jenny-Leitmeritz hat liquidieren müssen. Der Besitzer des Etablissements hat nun, um die brotlos gewordenen Künstler vor dem Aeußersten zu bewahren, sich ins Mittel gelegt und läßt die Gesellschaft bis zum Schluß der Kontraktzeit weiterspielen, allerdings ohne ein finanzielles Risiko zu übernehmen.

Sarah Bernhardt, die am 15. September ihr Gastspiel in London beginnt, will Ende November in Berlin die Lukrezia Borgia in Victor Hugos gleichnamigem Stück spielen. Auch ein Gastspiel in Wien ist geplant.

Das tschechische Nationaltheater in Prag hat mit dem deutschen Bühnenverein einen langfristigen Kartellvertrag abgeschlossen, nach dem ihm dieselben Rechte gewährt werden, die sonst den Mitgliedern des deutschen Bühnenvereins zustehen. Die Vereinbarung dürfte sich wohl in erster Linie auf gegenseitigen Schutz vor Kontraktbruch der Bühnenmitglieder beziehen.

Neue Theaterleiter

Die Sängerin Aurelie Révy hat die berliner Komische Oper vom ersten September dieses Jahres an für eine Saison mit einem Eventualvertrag für weitere Jahre gepachtet. Frau Révy, die Gattin des englischen Großgrundbesitzers Chapman, ist in Berlin nicht unbekannt. Sie gastierte am Theater des Westens unter der Direktion Becker-Hofpauer, vor längerer Zeit an der Volksoper des Herrn Alfieri und auch in der Komischen Oper.

Der neue Theaterdirektor von Elbing, Oberregisseur Wolff aus Schwerin, ist fünfundvierzig Jahre alt und über fünfundzwanzig Jahre als Schauspieler tätig. Von Oldenburg und Dessau kam er nach Schwerin, wo er seit zwanzig Jahren erster Regisseur der Oper und des Schauspiels am großherzoglichen Hoftheater ist.

Die Krisis am Hamburger Neuen Operettentheater ist durch Verkauf des Theaters beendet worden. Das Theater, das der Frau Witwe Jakob gehört und noch bis 1914 an Direktor Max Monti in Berlin verpachtet war, ist an eine Gesellschaft verkauft worden, die sich in der Hauptsache aus Gläubigern des Theaters zusammensetzt. Die neue Gesellschaft firmiert: Neues Operettentheater G. m. b. H. Als erster Geschäftsführer der Gesellschaft ist der hamburger Bankier Emil Heckscher erwählt. Als artistischer Leiter wird ihm Direktor Bendiener zur Seite stehen. Am ersten September wird das Theater mit vollständig neuem Ensemble eröffnet.

Direktor James Bauer legt zum ersten September die Direktion des Hamburger Neuen Theaters nieder. Direktor Heltai wird die Leitung allein weiterführen.

Die Nummern 34 und 35 erscheinen als Doppelnummer am 31. August

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 34/35
31. August 1911

Hedwig Niemann / von Maximilian Harden

Eine ganz kleine Frau mit sehr hellem Haar und grauen, manchmal ins Grünliche schillernden Augen. Sie kann sich kaum verändern; die proteïsche Verwandlungskunst, die Toren für die eigentlich schauspielerische Fähigkeit halten, fehlt ihr völlig, und sie bliebe, auch wenn sie Perücken von Millionen Locken aufsetzen wollte, immer doch Hedwig Niemann. Sie versucht auch die täuschenden Künste gar nicht erst; sie tritt stets in derselben Gestalt vor das Publikum und ist, wo sie zu gesunden Sinnen sprechen darf, immer des Sieges gewiß. Das nur begrenzt ihre Wirkung: den Ungesunden bietet sie nichts, den kraftlos Kränkelnden, die nur durch die stärksten Reizungen noch, durch Trüffeln, Peitsche und Perversitäten, aus trägem Schlummer gescheucht werden können, hat ihre schlichte und stille Kunst nichts zu sagen. Hedwig: der Name erinnert an blonde Kriegerinnen, an schlanke und weiße Weibchen, die immer bereit waren, mit den Germanenmädchen den heißen Kampf um das Glück und die Herrschaft zu wagen; und die Höhere Tochter, die sich hinter Butzenscheiben eifrig für ähnliche Kampfspiele rüstet, denkt bei dem holden Namen an Scheffels Frau Hadwig, die gelehrte Freundin des schönen, versonnenen Mönches Ekkehart. Mit diesen altdeutschen Weibsbildern scheint unsre Hedwig Niemann auf den ersten Blick nicht die geringste Gemeinschaft zu haben, obwohl sie mit dem kleinen, soignierten Händchen sich den stattlichsten Germanenrecken erstritten hat, aus Wälses Stamm den Riesen, dem man glauben konnte, er habe den hehrsten Helden der Welt, den Brecher alter Verträge, im Schoß der bräutlichen Schwester gezeugt. Aber auch Hadwig aus Bayernland war wohl nicht immer die weise Frau; eine Anekdote erzählt von ihr, sie habe, als sie den Kaiser Konstantin, den sie nicht mochte, heiraten sollte, den verhaßten Ehebund durch eine boshafte Mädchenlist schlau zu vereiteln gewußt: sie verzerrte ihr hübsches Lärvchen so standhaft, daß der Maler, der dem Basileus ihr Porträt liefern sollte, kein ordentliches Bild zustande brachte und Konstantin, der die deutsche Katze doch nicht im Sack kaufen

wollte, die Werbung freiwillig aufgab. Wahrscheinlich ist die Geschichte erfunden; aber sie läßt uns immerhin ahnen, daß Fräulein Hadwig ein Racker war. Und allen zierlichen Rackern fühlt unsre Hedwig sich ganz sicher verwandt; wenigstens hat die kleine Hedwig Raabe die Racker zum Entzücken gespielt. Etwas Streitbares steckt in ihr, deren Gestalt doch gar nicht einer Virago gleicht, und sie konnte ganz merkwürdig wild mit den Geschlechtsgenossinnen um das Glück und das Mutterglück verheißende Männchen kämpfen — nicht wie eine Heldin freilich, sondern wie eine allerliebste, aber auch bösartig pfauchende Katze. Wenn sie als Frou-Frou mit der ihr unähnlichen Schwester stritt, wurde ihr Auge ganz grün, in dem hellen Haar schienen, wie zur Nachtzeit in einem Katzenfell, Funken zu knistern, und dem Zuschauer schlich Angst vor dem kleinen Satan ins erkältete Gebein. Dann aber lachte sie wieder, wie keine andre lachen kann, schmiegte sich kätzchenhaft an den Geliebten und rieb schnurrend, mit Zärtlichkeit erbettelnden Pfötchen, die Mädchenglieder an dem ersehnten Lieb . . . Die reine, keusche Sinnlichkeit ist das Stärkste in ihr; nicht die künstliche Sinnlichkeit, die in den Logen und im ersten Rang die müden Herren kitzeln und lüstern machen will, sondern die gesunde Sinnlichkeit des Naturweibchens, das jauchzend sich vom Ueberwinder erkennen läßt und spöttisch den werbenden Mann mißt, in dem es des Mannes zu wenig findet. Haben es in den Germanenhütten und in den altdeutschen Häusern Hedwigs Ahnen nicht auch so gepflegt und getan? Die Natur überlebt lachend den Wechsel der Mode.

Die starke Natur des nachschaffenden, die schwache Schöpfung ergänzenden Künstlers kann den schlechtesten Theaterstücken für flüchtige Stunden den Schein des Lebens leihen. Wer heute die verstaubten Stücke von Iffland und Benedix, von Putlitz und der Birch prüfend mustert, wird nicht begreifen, daß diese leichte Ware ganze Geschlechter ergötzte; er weiß eben nicht, wie diese Unbeträchtlichkeiten damals gespielt wurden. Mit der nüchternen, korrekten und uniformierten Schauspielerei, die wir jetzt auf der berliner Hofbühne erdulden müssen, wäre die armselige dramatische Kleingewerbeproduktion des ersten Jahrzehntes im neuen Reich nie zu Erfolgen gekommen. Damals aber standen am Schillerplatz die Herren Döring, Berndal, Liedtke, Krause, Vollmer, Oberländer, die Damen Frieb-Blumauer, Erhart, Keßler und Meyer nebeneinander; und durch diese in ihrer harmonischen Einheit und robusten Laune seitdem in Berlin nie wieder erreichte Lustspieltruppe tollte und kicherte von Zeit zu Zeit Hedwig Niemann-Raabe. Sie kam immer nur für ein Weilchen und huschte, wie ein Irrwisch, bald wieder hinweg; mit ihr aber kamen Sonnenschein, Frohsinn und ausgelassene Koboldstücke. Wenn sie Ifflands steifen Hofrat mit Mädchenreiz aus dem Hagestolzentum lockte, des Städters staubige Pedantenseele mit Landluft labte und mit der eigenen Jugendlust den

ängstlichen und von Honoratiorenstolz doch geblähten Herrn Freier verjüngte, konnte man glauben, ein Kunstwerk zu erleben; wenn sie Fanchon, Jane Eyre oder Lorle war, glich die muffige Requisitenkammer der guten Madame Birch-Pfeiffer beinahe der hellen, blühenden Menschenwelt; und wenn sie, in einer längst vergessenen Kinderei, als kurzröckige Hedwig ‚ihr Herz entdeckte', dann wars, als ob in einem zärtlich von schlanken Mädchenfingern gepflegten Gärtchen die Knospen sprangen, um durch den Morgentau blinzelnd die Sonne zu sehen. Viele haben ihr eifernd nachgeäfft, das Lächeln und Schmollen ihr abgeguckt, und alles, was man jetzt an ‚Naivität' hinter der Rampe sieht, kommt aus dem Raabereich; ihr Bestes aber, die von Saft und Kraft strotzende und doch so lacertenhaft geschmeidige Persönlichkeit, blieb ihr unnachahmliches Eigentum. Selbst die entzückende Kunst der Frau Sorma wird selten Natur; sie ist fast immer sentimentalisch und sehnt sich nur nach der Natur, der verlorenen, zurück; sie ruft den spitzen Verstand zu Hilfe, den grämlichen Meuchelmörder der Ursprünglichkeit, während Frau Niemann sich still vom Instinkt leiten läßt. Es ist ein Unterschied wie zwischen Grillparzer und Goethe; und vielleicht ist es kein Zufall, daß die glänzendste Figur der Frau Sorma die Jüdin von Toledo, die reichste Mädchengestalt der Frau Niemann Goethes Marianne wurde. Wie sie da hausmütterlich im engen Kleinbürgerbereich schaltet und waltet, mit dem Bruder, dem Freund und dem Bübchen Christel verkehrt, leise schmunzelt und ganz sacht, daß nur ja keiner sich darüber gräme, ihr Herzleid in verstohlenen Tränen erleichtert, wie das dämmernde Sehnen des Busens ihr klar wird und immer klarer, bis in dem Bruder endlich der Liebende sich und der Geliebte enthüllt und die von der Fülle des Glückes Betäubte nur den Ruf des Zweifels findet, der doch schon kein Zweifel mehr ist: „Wilhelm, es ist nicht möglich!" — das ist so wundervoll echt. Nur eine Szene gibt es noch in dem begrenzten Rollenkreis dieser Schauspielerin, wo sie solche Kunsthöhe erreicht, erreichen kann, weil ein Dichter sie führt: die qualvolle Szene, in der Hebbels totwunde Maria Magdalene den gehaßten Verführer anfleht, sie durch die Heirat wieder ehrlich zu machen. Frau Wolter hat der seltsamen Tischlerstochter mehr herbe Größe gegeben, in ihr mehr die Tochter des stacheligen, düster sinnenden Vaters gezeigt, aber sie verfügte nicht über die Fülle der flehenden und unter Schluchzen fluchenden Frauentöne, die Hedwig Niemann fand; so mußte das Mädchen sein, das, von der Stickluft des dumpfen, lichtlosen Hauses entkräftet, sich in einer schwülen Stunde an den ungeliebten, nach Sättigung lechzenden Mann verlor und mit der letzten fast schon verzweifelnden Hoffnung nun um die Ehre kämpft, das höchste, beinahe das einzig heilige Gut im dunkeln Haushalt des Meisters Anton. Die spitzfindig erklügelte Vorgeschichte des mächtigen Werkes wurde glaubwürdig und dem von der Hebbellauge nicht zerfressenen

Menschenverstande sogar wahrscheinlich, wenn Hedwig Niemann Klara Anton war.

Leider kam sie allzu selten dazu, echten Dichtern solchen Sieg zu erstreiten. Sie mußte gewöhnlich die Sache der Macher und Mächler führen und die Kraft an die schwere Aufgabe verzetteln, Paraderollen zur Menschlichkeit zu erwecken. Das war nicht ihre Schuld, nicht die Bequemlichkeit eines lässigen und eitlen Talents, das kokett nur nach wohlfeilen Effekten spähte und sich im Poetenland, wo die Früchte langsamer reifen, nicht heimisch fühlte. Ach nein: die unermüdliche kleine Frau schnupperte gierig stets nach neuer, lohnender Arbeit und hätte gern an den von den Größten geschaffenen Jungfrauen und Frauen die Kräfte geübt; aber die äußeren Mittel, von denen der Kunsthandwerksbetrieb des Schauspielers abhängig ist, zwangen ihre nach freier Regung langende Phantasie in enge Grenzen. Sie wäre das beste Gretchen gewesen, das man erträumen könnte, ein nachdenkliches, einfältiges Bürgerkind, das im heißen Wirbelwind einer von Höllenkünsten geweihten Leidenschaft über Nacht zum Weib und zur sündigen Mutter wird; doch die helle Vogelstimme hätte das Gebet an die Gnadenreiche und den Jammer der irren Kindesmörderin nicht zu leisten vermocht. Ihr fehlte immer der große Ton und die große Geberde, sie fand auch nicht den sicheren Führer, der rechtzeitig versuchte, bis in Stellas Park ihr den Weg zu weisen; so blieb sie auf die bürgerliche Dramatik beschränkt — und mit der sah es, als die Natur der Niemann das Bühnengepräge empfing, recht übel aus. An den deutschen Backfischen, die unter der Witztyrannis des Herrn Lindau rasch verrohten, hatte sie sich bald übersättigt und suchte, als ihr in den ‚Augen der Liebe', einem allzu bewußt klugen Theaterspiel der Birchtochter Wilhelmine von Hillern, noch ein kleines Puppenwunder gelungen war, bei den Franzosen das Heil. Frou-Frou war sie schon früher gewesen; jetzt wurde sie das Fräulein von Belle-Isle, Dora, Cyprienne und Francillon. Diese Rollen ‚lagen' ihr eigentlich nicht, denn sie denkt und empfindet nicht wie eine Französin, sondern ist in ihrem Wesen kerndeutsch, wie die Chaumont und die Réjane gallisch — oder besser: pariserisch — sind; aber sie übersetzte die zierlich frechen Heldinnen der Dumas und Sardou keck in ihr geliebtes Deutsch und war stark genug, um uns in den Glauben zu zwingen, ein Pflänzchen wie Cyprienne oder Francillon könne in Magdeburg gewachsen sein. Natürlich blieb dieser Jahrzehnte lang währende Umgang mit Männern, deren Art mehr spirituell als poetisch ist, nicht ohne Folgen. Frau Hedwig gab den klugen und törichten Jungfrauen, den unbefriedigten oder perversen Gattinnen, die sie zu spielen hatte, ihr blondes Gemüt, aber sie fühlte sich ihnen überlegen und ging mit ihren Ersinnern nicht immer säuberlich um. Für den Schauspieler, der sein Handwerk beherrscht, ist die ununterbrochene Beschäftigung mit ge-

ringer Kunst die größte Gefahr: er wird, weil er sich nicht einem starken Dichter unterzuordnen braucht und in jedem Augenblick jeden gewünschten Ton sicher trifft, leicht zum selbstherrischen Virtuosen, dem das Drama nur noch das Mittel ist, die eigene interessante Persönlichkeit glänzen und glitzern zu lassen. Frau Niemann ist dieser Gefahr nicht entronnen; sie hörte nicht immer gut zu, entzog sich oft dem Zusammenspiel und amüsierte sich, während die andern vorn redeten und rasten, im Hintergrunde auf eigene Faust. Vor der seelenlosen Aeußerlichkeit der schlimmen Virtuosen hat ihre starke Natur sie aber bewahrt; wo es galt, versagte sie nie, ihre Tränen waren stets echt — allzu echt manchmal, denn sie weinte wirklich und schmälerte durch eigene Ergriffenheit nicht selten die Wirkung — und wer sie als Marianne sah, konnte erkennen, daß sie die schwerste Schauspielerkunst niemals verlernt hat: bescheiden und treu sich dem Gebot des Dichters zu fügen. Man pflegte ihr vorzuwerfen, Ibsens Nora sei ihr vor Jahren nicht gelungen, und wollte damit beweisen, daß sie die größten Aufgaben des modernen Schauspiels nicht bewältigen konnte. Der Vorwurf ist ungerecht. Als sie Nora spielte, war Ibsen noch der fremde, unverstandene Mann aus dem Nebellande; ehrfurchtslose Theaterleute drängten dem Noradichter eine unsinnige Aenderung des Schlusses auf, und die Niemann hatte eine läppische Frau Helmer darzustellen, die reuig ins Puppenheim zurückkehrt. Eine menschliche — oder gar weibliche — Einheit ist aus Frau Nora, die am Ibsenbruch krankt, überhaupt nicht zu schaffen, denn die zwitschernde Lerche wird plötzlich mit den radikalen Ideen Ibsens, des Alleinfliegers, belastet und soll, nachdem sie zwei Akte lang ein munteres, moralinfreies Weibchen war, im dritten das moralische Pathos des Dichters und das Recht der starken Individualität gegen die Gesellschaftssitte verfechten. Dieser letzte Akt, der nur noch Tendenz und persönliche Polemik bringt, fordert von der Darstellerin scharfen, räsonnierenden Verstand — und der Verstand war nie die starke Seite der Frau Niemann. Ihre Kraft stammte aus feinem und derbem Frauengefühl, sie konnte Marianne, Lise Pomme und Madame Sans-Gêne sein, und wenn sie das alte Fräulein Ella Rentheim, die Jugendliebe des unseligen John Gabriel Borkman, gespielt hätte, dann wäre das an heimlichen Wundern reiche Werk besser verstanden worden, und man hätte gemerkt, daß diese Schauspielerin, die an schwächliche Theaterstücke so viel Kraft verschwendet hat, selbst im dunklen Ibsenreich noch echte Frauen zum Leben zu erwecken vermochte.

... Friedrich Nietzsche hat sich als blutjunger Student in das Fräulein Hedwig Raabe rechtschaffen verliebt. Es wurde nichts daraus — so pflegt man in besseren Kreisen ja wohl sittsam zu sagen — der Erotik fiel, trotz allem Geschwätz eitler Weiber, in dem armen Leben des einsamen Lyrikers überhaupt keine wichtige Rolle zu, und am

Ende war der leipziger Jugendrausch nur eine gewöhnliche Studentenliebe, die, wie die Windpocken, kommt und geht. Die kleine Hedwig aber hätte auch den erwachsenen Dichter wohl noch zu locken vermocht, der auf Gletscherhöhe den Uebermenschen lehrte und Zarathustra sprechen ließ: „Zweierlei will der echte Mann: Gefahr und Spiel. Deshalb will er das Weib als das gefährlichste Spielzeug." Der den Weibern verhaßte Spruch paßte auf diese weiblichste unsrer Schauspielerinnen; ein spielerischer Kindertrieb war in ihr — mitten im tändelnden Spiel zeigte manchmal aber ein blitzschneller Blick oder eine flinke Wendung, daß man dem scheinbar süßen Frauenfrieden nicht trauen dürfe, und daß in der holden Hülle ein unbarmherziger Satan mit spitzen Zähnchen und scharfen Krällchen hause ... Hedwig Niemann war dem gefährlichen Zweig der vielfach differenzierten Evafamilie entsprossen; und weil sie ganz und gar Weib war und ihr stärkster Reiz aus der Weiblichkeit stammte, wurde ihr der Uebergang zu den Müttern und Tanten so schwer, denen der tränkende, stillende Frauenborn längst verdorrt ist. Nur der Stärkste durfte sich mutig des Wagestückes vermessen, sie zu freien und festzuhalten, nur der Stärkste, der Wälsung, bestand siegreich den Kampf mit dem gefährlichen Spielzeug. Wenn Zarathustra die kleine Frau neben dem reckenhaften Gatten gesehen hätte, vielleicht hätte er den Freunden das blonde Paar gezeigt und zu ihnen gesprochen, daß hier ein Ehegarten nach seinem Herzen angelegt sei, weil ein heldischer Mann, statt einer geputzten Lüge, eine starke, tanzlustige Frauennatur fand, ein echtes Weibchen, das zur Erholung des heimkehrenden Kriegers taugt.

Aus einem zweiten Band von ‚Köpfen' — Portraits politischer und künstlerischer Persönlichkeiten — der demnächst im Verlag von Erich Reiß erscheint.

Auf der Pagode / von Adolf Grabowsky

1

Wie lange ich hier sitze, weiß ich nicht,
Es können zehn, auch fünfzig Jahre sein —
Moos überwächst mich, und ich bin der Läuse Brot.
Dort drüben fließt ein heiliges Wasser, und in seine Flut
Würde ich tauchen, bliebe mir die Zeit.
Ich darf mich nicht vergeuden, denn ich habe noch
Millionen Meilen bis zu Gott.

2

Ich soll dich meine Weisheit lehren, Knabe —
Ich habe keine, und ich geh nur einen Weg,

Der mich sehr fröhlich und sehr müde macht.
Was soll ich dabei lernen, was dir zeigen —
Ich bin kein Lehrer und kein Priester, Knabe.

3

Ob ich die Frauen kannte, willst du wissen.
Ich kannte viele und ich kannte eine,
Ich liebte sie, und einmal blieb ich aus,
Weshalb, ich weiß nicht mehr, sie schickte Boten
Und wieder Boten, und doch kam ich nicht.
Seither hab ich sie nicht gesehen; sie war begnadet,
Sie küßte Tiefen auf und kroch hinein
Und zog mich mit. Ich liebe sie wie einst.
Weil ich sie liebe, komme ich zu Gott.
Sie aber tanzt vielleicht für Gold und Perlen,
Es ist ihr das, was mir die Läuse sind.

4

Was weißt du von Musik, du dumpfer Knabe,
Du hörst nur Töne, süße, traurige,
Nur Töne aber, die die Luft erschüttern.
Sie rauschen in dich ein und klingen fort
Und füllen dich und sind dir ewig fremd.
Ich aber höre nichts und spüre nichts,
Nichts kommt von draußen, um mich zu bewegen,
In mir ist Jubel, der sich hebt und schwillt
Und wieder sinkt und stirbt und Trauer läßt,
Weheste Trauer, die so bebend wächst,
Daß sie zum Jubel wird und Gottes wird.
Und dies ist alles eines, nichts von Ton und Klang,
Alles Musik, die in mir ruht und schweigt.

5

Du willst mir gleichen? Knabe, tu es nicht,
Es taugt nicht, andern solches abzusehen.
Dies muß dir werden, wie die Quelle wird,
Die lange unter Tage hingekrochen,
Bis sie zum Lichte steigt, nicht jäh erregt,
Nein, weil sie quillt, und ohne Ziel und Freude.
Erschauernd fühlst du, daß du abseits bist,
Und daß du eine Leere füllen mußt,
Und daß du nie mehr zu den Menschen kehrst.
So stehst du eines Tages — sonst ist nichts geschehn.
Lerne das Warten, Knabe, und indes
Lerne das Leben!

Rudolf Strauß und Friedrich Freksa

Gestern noch Möven, heute Theaternotizen. „Im Lustspielhaus erzielt ‚Die goldene Schüssel' von Rudolf Strauß jetzt täglich ausverkaufte Häuser." So leer war es dabei gar nicht. Das Stück verdient auch einen Augenblickserfolg. Rudolf Strauß, von dem ich nie gehört hatte, und der in keinem Kürschner steht, scheint Journalist zu sein. Dafür spricht vieles in seiner Komödie. Er weiß, daß das Theater, gleich der Zeitung, im engsten wie im weitesten Sinne vom Tage lebt. Es vom Tage abschneiden, heißt: seine Lebenskraft unterbinden, heißt: seine Blutzirkulation hemmen, heißt: aus einem ‚pulsierenden' Organismus ein starres Petrefakt machen. Das will Strauß nicht. So greift er denn hinein . . ., nennt zwar den Schauplatz seiner Handlung Lusitanien, schmückt zwar seine Personen mit französischen Namen, meint aber Wien und die Erben Luegers. Hei, gibt ers ihnen! Sie sind entweder Trottel oder Hallunken. Der Autor ist so taktvoll, sich weit genug von seinen Vorbildern zu entfernen, und doch so geschickt, das ganze Milieu greifbar werden zu lassen. Das ist ja nicht schwer, weil wir hier im Bezirk der eindeutigsten Verrottung sind und Abtönungen nicht, wie in andern Fällen, die Wirklichkeit wiedergeben, sondern fälschen würden. Der dickste Strich ist der beste, und ihn am rechten Fleck unverzagt hinzusetzen, darin liegt Straußens Stärke. Nicht im Dialog, auf den er sich offenbar viel zu gute tut, und dem man die ‚Gepflegtheit' leider nicht absprechen kann. Dieser feuilletonistische Esprit, der nach einem allzu einfachen System der Wortumdrehungen arbeitet, muß denn doch üppiger, muß mindestens molnárisch quellen, um unterhaltsam, wenn auch noch lange nicht lobenswert zu sein. Aber gerade da, wo wir ungeduldig werden, stellt Strauß sein selbstzufriedenes Plaudertalent ab und zieht alle Register eines sehr gewiegten Theatralikers. Er rettet den schwachen zweiten Akt am Schluß durch den Knalleffekt einer einzigen Wendung und entwickelt daraus einen dritten Akt, der, eine Seltenheit, nicht das Stück mühsam zu Ende führt, sondern überhaupt erst rechtfertigt. Bis dahin war alles Vorspiel. Die Gemeinheit war groß, aber alltäglich. Sie richtig wiederzugeben, vielleicht ein Verdienst, aber kein höheres als das Verdienst eines antikorruptionistischen Leitartiklers. Hier nun, im dritten Akt, nimmt die Gemeinheit phantastische Dimensionen an. Sie verliert ihre Schäbigkeit und entzieht sich jeder moralischen Wertung. Man lacht nur noch. Wir sind unversehens, für die letzten fünf

Minuten des Stücks, in der Sphäre der Kunst. Am ersten Theaterabend! Und im Lustspielhaus!

Bei Freksa gehts umgekehrt: sein ‚Fetter Caesar' wird immer magerer. Er hat dieser Tragikomödie einen ‚Prologus' voraufgeschickt, weil „keiner der drunten im Parkett Sitzenden von dem Lebensgefühl weiß, das uns zwang, gerade dies Stück zu schreiben". Aber wenn das Lebensgefühl des Dichters dem Stück nicht aus sämtlichen Poren bricht, dann sind Lebensgefühl und Stück gleich fragwürdig, dann ist jeder Prologus und jeder Epilogus überflüssig. In Freksa „erwuchs die Idee von einem Menschen, der sich alles in naiver Genußsucht dienstbar zu machen sucht," und er bemühte sich, diese Idee in einem unbändig dicken Senator zu verwirklichen, der im Rom der Verfallzeit für Geld die Kaiserwürde kauft und sie dreißig Tage behält. Das ergibt eine natürliche Gliederung in zwei Teile, von denen der erste als Einakter für sich bestehen würde: Die Versteigerung des Zepters. Schon dieser Akt ist zu langwierig, aber noch ganz lustig. Der das Zepter ersteigert, Didius Julianus, steht — oder sitzt, da seine Beine seinen Bauch nicht tragen können — auf Anhieb da. Aber auch das Gewimmel hat den Hautgout, der in diesem Falle der historisch wahre Geschmack ist. Die Lasterhaftigkeit ist im Heer nicht geringer als im Volk und wird die anständigen Elemente teils beseitigen, teils anstecken. Schlimm fängt es an und schlimmer endigt sichs. Wir glauben es ohne weiteres. Jedenfalls ist unsre Phantasie befähigter, den ersten Akt fortzusetzen, als der Dramatiker Freksa, der in den andern beiden Akten eben keiner ist. Sie müßten heißen: Das Mastschwein als Caesar, und damit wäre schon ausgedrückt, daß wir es mit einer breiten Zustandsschilderung zu tun haben, die auch durch episodische Liebeleien, Intrigen und Verschwörungen nicht dramatisch, sondern nur geräuschvoll und verworren wird. Ich würde vielleicht versuchen, diese künstlich und doch kunstlos verschlungenen Fäden zu entwirren, wenn das Stück eine Zukunft auf der deutschen Bühne hätte. Aber dazu ist der Kern, die Monographie des fetten Caesar, zu schwach geraten. Daß er sein Fettherz an eine achtzehnjährige Schlangje hängt und diese erst an einen jungen Tribunen und gleich darauf überhaupt verliert und darüber nicht hinwegkommt und seine Fulvia überall zu sehen glaubt und ihr nachwimmert und schließlich sein bischen Verstand einbüßt: das soll tragikomisch wirken und wirkt gar nicht, weil Freksa eine primitive Antithese, den Kontrast zwischen der Freßsucht dieses Caesar und seinem Zärtlichkeitsbedürfnis, zwischen seinem Körper und seinem Seelchen zu einem Dreiakter auswalzt und damit denselben Kontrast

auch in seiner Arbeit schafft. Sie ist ein lärmender Koloß von Römerdrama, in dem irgendwo ein Dichterstimmchen wispert. Es kann jetzt noch vernehmlich gemacht werden. Freksa hat selbst erzählt, daß seine drei Akte aus fünf Zeilen Jakob Burkhardts entstanden sind. Für den Inhalt dieser fünf Zeilen sind, bei Freksas dürftiger Phantasie, drei Akte offenbar viel zu viel. Ein Akt tut es besser. Er stelle ihn aus den dreien her.

Dann wird es um keinen Satz von Freksa, aber um jeden Blick und jeden Ton von Wegener schade sein. Die ganze Aufführung erschien wohl nur denen unerlaubt unzulänglich, die sich zwar keine Rechenschaft darüber gaben, wie unerreichbar hoch Wegeners Leistung über allen andern stand, und deshalb gegen diese andern ungerecht waren, die aber desto deutlicher bemerkten, wie weit ein debutierendes Mitglied hinter den alten zurückblieb, und sich dadurch verstimmen ließen. In der Totalität, und gar für den August, war die Aufführung sehr anständig. Mehr noch: auf keiner zweiten berliner Bühne bekommt ein so personenreiches und auch sonst anspruchsvolles Stück soviel Haltung und Gesicht. Eine schärfere Gliederung, weniger Radau und ein paar Umbesetzungen: und die Aufführung macht auch im Winter des Deutschen Theaters Figur. Ihr Hauptfehler war die Verwendung der Vorbühne, die seinerzeit für den zweiten Teil des ‚Faust' angelegt und schon vorher für ‚Othello' und ‚Hamlet' benutzt worden ist. Schön. Das sind Dramen mit vielen Szenen, bei denen jedes Hilfsmittel, die Verwandlungen zu beschleunigen, im Interesse einer geschlossenern und mächtigern Wirkung willkommen sein mag. Aber für ein Stück von zwei Bildern diesen Vorbau zu gebrauchen, ist einfach eine Bequemlichkeit des Regisseurs. Wie mit dem Menschenmaterial, dem Licht, den Dekorationen und Kostümen sollte der Regisseur auch mit dem einmal gegebenen O von Holz auskommen und es nicht ohne Not erweitern. So oft diesmal ein Darsteller über die Rampe trat oder sprang, war es, als ob plötzlich alle Gesetze der Bühnenkunst aufgehoben würden. Aber Wegener stellte sie immer wieder her. Auch wenn man den höchsten Maßstab anlegt, wird man sich nicht vieler schauspielerischer Gestalten von solcher Rundheit und Saftigkeit, von solchem Ueberschuß erinnern. Wegener gab diesem kahlköpfigen, lüstern äugenden und bald tierisch grunzenden, bald kindlich lächelnden Riesenclown soviel Liebenswürdigkeit und Drolligkeit und sogar Gemüt, daß man bei seinem Anblick nicht nur kein Unbehagen empfand, sondern allmählich zu dem Kerl eine stille Zuneigung faßte. Ich habe es schon nach Mirbeaus ‚Heim' gesagt: Das ist Fleisch von Falstaffs Fleisch.

Bauschutt / von Theodor Lessing

... Als ich ins Theater gehen wollte, steckte ich mir vorsorglich etwas Konfekt in die Tasche. Mein jüngstes Töchterchen sagte neidisch: „Die Leute, die ins Theater gehen, bekommen auch noch Bonbons dazu!“ Ich sagte: „Ja, mein Kind, das ist auch nötig.“

*

Wenn ich den Heldenspieler M. nicht persönlich gekannt hätte, so hätte ich bei seinem Anblick geglaubt, er sei in Gedanken versunken.

*

Der heilige Lucas, der Schutzpatron der Künstlergilde, zeigt auf seinem Wappen einen Ochsen, welcher dem Heiligen über die Schulter guckt. Aber ich habe bei ‚Schaffenden‘ immer gefunden, daß manche weit dümmer sind, als zum Hervorbringen ihrer Unsterblichkeit unbedingt notwendig wäre.

*

Wenn L. in München als Hamlet fragte: „Sein oder Nichtsein?“, dann stimmte ich innerlich für Nichtsein.

*

Unsere Kritik: Ein kleines Negermädel pinselt ein weißes, zartes Muttergottesbild schwarz an. Das Madönnchen ist ihm nur schwarz verständlich.

*

Berliner Kritik: Ich hatte immer einige Antipathie gegen sehr kluge Juden und eine Sympathie für dumme; diese waren aber seltener.

*

Es ist ein Unglück, daß die Weltgeschichte meistens von schlechten Philosophen geschrieben wird. Es sollten endlich die besten Romanschriftsteller die Geschichtswissenschaft in die Hand nehmen.

*

Ueber alle Dinge kann man nur so lange Urteile abgeben, als man noch nicht viel von ihnen weiß.

*

Daß Herr Doktor H. in München das Leben für Elektrizität hält, ist nett von ihm; vielleicht sagt er mir auch noch, was Elektrizität ist.

*

Obgleich er eingesteht, er wisse nichts, weiß er doch nichts.

*

Die Kritiker meinen immer, sie seien ‚Persönlichkeiten‘. Aber es sind Subjekte.

*

Wenn die beste Frau wirklich die ist, „von der man am wenigsten spricht“, so liegt das nur daran, daß man alles Gute in dieser Welt totschweigt.

*

Wie schön ist es, auf einer Erde zu tanzen, die mit den Gehirnen von Newton und Shakespeare und mit den Herzen von Goethe und Byron gepflastert ist.

Neufranzösische Musik / von Franz Farga

Das französische Musikleben der Gegenwart bietet — bei der beirrend großen Zahl von bizarren Geheimbünden, wo man dem zur Gottheit erhobenen Führer blindlings Weihrauchopfer bringt und jeden ruhigen Kopf als fluchwürdigen Ketzer verdammt — den Außenstehenden ein ernüchterndes Bild völliger Zerfahrenheit. Denn unglaublich ist der Fanatismus, mit dem man, beispielsweise, da Massenet und Saint-Saëns negiert, wo in Debussy und Charpentier eine Renaissance nationaler Musik erhofft wird, und wo man die Alten, Rameau vor allem, dem Eindringling Gluck gegenübergestellt. Dem großen Publikum allerdings bleiben solche Sonderbestrebungen fremd und unverständlich: es applaudiert ‚Faust‘ ebenso frenetisch wie ‚Manon‘ oder ‚Werther‘, Puccini hat in Paris Heimatsrechte wie nur je ein Italiener, und Leoncavallo triumphiert mit ‚Bohème‘. Wenn im Geschmack der Zuhörer eine neue Nuance zu konstatieren wäre, so müßte dies die fast übertriebene Begeisterung für Bach und Händel sein, und in sonderbarem Zusammenhang damit das unleugbare Abflauen der Wagnerbegeisterung, das durch die Kassenrapporte der ‚Oper‘ unwiderleglich bewiesen wird. Daß man aber nach dem Guten fahnden könnte, wo immer es sich fände, schiene den Neuerern ein törichter Wahn; daß Massenets schwärmerische Inspiration ihn Melodien finden läßt, die wahr und echt genug klingen, um, wenn auch nicht der zukünftigen Generation, so doch der gegenwärtigen die nachhaltigste Anregung zu geben; daß Gabriel Fauré in seiner abgehellten Manier die eleganten Akzente mondäner Liedkunst aufs anschaulichste wahrt: dies und andres kommt für die musikalischen Neurastheniker nicht in Betracht. „Du mußt mich lieben oder hassen!“ ist ihre Devise, und das braucht nicht weiter Wunder zu nehmen, da dies ja seit jeher das Feldgeschrei aller Stürmer und Dränger war und ein Meisterwerk nach neuen Formeln nie geboren ward, ohne daß der Kunst des Vortags ein höhnendes Pereat gebracht wurde.

Sind aber auch ‚Louise‘ und ‚Pelleas und Melisande‘ Meisterwerke dieses neuen Stils, der so rebellisch gegen Franzosen wie gegen Wagner und Jungitaliener zu Felde zieht? In den engen Grenzen, die sie sich selbst setzten, gewiß; und nirgend anderswo drängt sich diese Erkenntnis so intensiv auf wie gerade in Paris selbst. Es geht einem damit wie mit so manchen Dichtwerken, denen eine plumpe Uebersetzung fast alles an bodenständigem Duft und Schmelz nahm, und denen man dann, wenn sie uns im Original grüßen, beschämt Abbitte leistet. Bei einem Musikdrama handelt es sich allerdings mehr um die innige Verschmelzung von Wort und Ton, um die mysteriöse Wiederbelebung des Stimmungzaubers, dem der Komponist, falls nur seine Begabung echt und groß ist, willenlos gehorcht. Und darin liegt

die Ungerechtigkeit, die Charpentier und Debussy im Ausland erfahren, wo die Kritik stets konstatieren muß, daß bei jenem nur die Neuheit der Fabel und Buntheit des musikalischen Dialogs, bei diesem die eigensinnige Abkehr zu einer raffinierten Simplizität anzieht. Aber in Paris ist ‚Louise' von holdestem Reiz gerade durch die so unnachahmlich feine poetische Verklärung des Lokalkolorits, die jedem, der diese herrliche Stadt kennt und liebt, unvergeßliche Flanierstunden in der Rue de la Paix zurückruft, mit dem übermütigen Treiben der Midinetten, und köstliche Abende am Montmartre, fernab dem Gewühl des Boulevards, während allmählich der Lichtglanz der Stadt sich unten wie ein silbermaschiges Strahlennetz ausbreitet, oder wieder fahle Morgen, da man fröstelnd die ‚butte' verläßt, nach einer durchschwärmten Nacht beim ‚Lapin agile', und wo die Straßenrufe den anbrechenden Tag mit der originellsten sinfonischen Aubade begrüßen. Doch stärker noch, mit einem fast mystischen Reiz, wie ein Irrlicht, das über verrufenen, unheildrohenden Sümpfen gaukelt, lockt ‚Pelleas und Melisande', ruft Musiker aus allen Lagern zu seltenen, ungewohnten Emotionen; diese Dämmermusik, asketische, primitive Härte im fast monotonen Sprechgesang, rauhe, farblose Linien, aber gestickt auf eine Unterlage von reichster Polychromie, und das Ganze wie eine Laterna magica wirkend, die schattenschwere, geheimnisvoll glimmende Visionen gibt von diesem wirren Rätsel, das unser Leben ist, und vom rächenden, befreienden Tode.

Meisterwerke vielleicht; abschließend für eine lange Periode, wo man nach Neuem unsicher und zweifelnd tastete. Aber geht es über diese zwei Etappen noch höher hinaus, zu Formen, die nicht nur musikalischen Feinschmeckern zugänglich sind? Seit fast einem Jahrzehnt schon schweigen Debussy und Charpentier, in dieser entmutigenden, schlaffen Sterilität, bezeichnend für unsre nervöse Zeit, die so widerstrebend, so unendlich langsam ein Weiterschreiten auf musikalischem Gebiete zuläßt. Andre folgten Debussy auf seinen steinigen Pfad, suchten selbst ihn zu überbieten, so Paul Dukas in ‚Ariane et Barbebleue', dieser erschrecklichen Mißgeburt einer wie im Fieberwahn irrenden Phantasie, die das Orchester zu schrillsten Dissonanzen aufpeitscht und den Singstimmen ein selbstmörderisch verderbliches Wüten zumutet. Daß man derlei ernst nahm, nimmermüde einer Musik lauschte, die keine mehr war, verrät deutlicher, als Worte vermögen, wie Wagner auf allen lastet, wie man, nach den ersten und fürwahr tiefschauernden Entzückungen, nur widerwillig diesem Koloß sich beugt, der seit einem halben Jahrhundert den schlimmsten Snobismus züchtet, der keinen andern Gott neben sich duldet, und den die feiner Empfindenden hundertmal abschwören, um dennoch immer wieder sich neu zu ihm zu bekehren.

Warum, unter diesen Umständen, nicht freimütig bekennen, daß

man keine Hoffnung mehr hegt, den Messias moderner Musik wirklich unter uns aufstehen zu sehen? Müßte es nicht ein unvergleichliches Genie sein, mit der Melodienfülle eines Mozart den Trotz Beethovens verbindend, durch alle Raffinements Wagners hindurch zu jenem Stil vordringend, der unsrer so wirr flutenden Sensibilität entspräche? Es gibt ja, in diesem hehren Sinn genommen, heute auch auf den andern Kunstgebieten keine Genies; man fände des Widerspruchs soviel, wollte man da Tolstoi oder d'Annunzio hervorheben, und lediglich die Franzosen könnten einen Namen anführen, von dem ein sanfter, reiner Glanz ausstrahlt: Rodin. Aber doch: welcher Hohn ergoß sich über die ungestümen Bewunderer Rodins, die seine Wucht der eines Michelangelo an die Seite setzten!

*

Da heißt es sich also bescheiden und mit den unterschiedlichen Begabungen vorlieb nehmen, die, ein Kompromiß mit den überkommenen Formen suchend, in einer oft gewollten Einfachheit ihr Heil erstreben. An diesen Begabungen ist nun gerade die französische Musik sehr reich, im seltsamen Gegensatz zu der etwas rückständigen musikalischen Kultur des Landes, und hatte Xavier Leroux in ‚Le Chemineau' ein nur halb geglücktes Beispiel gegeben, wie melodiöse Simplizität sich den nervösen Kaprizen modernen Orchesterkolorits anzupassen sucht, so fand er in dem jungen Henry Février einen Disziple, der ihn um vieles überflügelt. Février's ‚Monna Vanna' ist in mehr als einer Beziehung interessant; nicht zuletzt durch das Textbuch, in dem der gereifte Maeterlinck, nach dem ingeniösen, schicksalsbangen Stammeln seiner ersten Dramen, zu freierem Flug die Schwingen breitete. Es ist gewiß merkwürdig, daß dieser Poet trotz seinem Weltruf als Dramatiker in Paris nie festen Fuß fassen konnte, nur mit ‚L'Intruse' im Théâtre libre und mit ‚Pelleas und Melisande' im Oeuvre zu Worte kam. Den drei Opern, die seinen Namen als Textdichter tragen, kam dies gewiß zustatten, und besonders ‚Monna Vanna' gewinnt ungemein in einer Vertonung, die das lyrische Element vertieft und den dramatischen Momenten ein stärkeres Relief gibt. Gerade was der Charakter Vannas sowohl Unbegreifliches wie, im ethischen Sinn genommen, erklügelt Frivoles hatte, hier schwindet es hin, absorbiert von dem Unterstrom einer dunkel ziehenden Orchesterflut. Im Schauspiel fing sich die große Menge an dem dargereichten Köder erotischen Rätselspiels und berauschte sich am schwülen zweiten Akt so, daß sie den unwahren Komödienschluß des Ganzen unbesehen hinnahm. Da ist es nun auffallend, daß in der Oper gerade das Gegenteil sich vordrängt: Guido wird zur Hauptperson, von einer tragisch aufwühlenden Gewalt, die aus dem brüchigen inkonsequenten Schauspiel ein herbes Drama verratener Gattenliebe macht, an dieser klar umrissenen Gestalt erst deutlich erkennen läßt, wie sehr Maeterlinck durch die unlogische Lösung

einer konventionellen Mache zuliebe sündigte. Denn kein Zweifel kann bestehen, daß es für eine Vanna, die den Jugendgefährten wirklich zu lieben beginnt, keine Rückkehr nach Pisa gibt oder doch nur zum gemeinsamen Tode mit Prinzivalli. Der Dichter hat beide Möglichkeiten vermieden: die erste, weil dann das Drama mit dem zweiten Akt seinen Abschluß gefunden hätte; die andre, weil ein so grelles Finale die Zuschauer ernüchtert und verstimmt hätte. Der Erfolg gab dem Praktiker recht, schädigte aber den Kredit des Poeten empfindlich.

In der Oper äußert sich diese veränderte Auffassung auch durch die Gliederung der Handlung in fünf Bilder. Wir sehen in den beiden letzten die Liebenden erst im Gefängnis und dann ihre Flucht in die Freiheit. Die Wahrheit zu sagen, empfindet man dies weniger störend, weil das Interesse für Vanna und Prinzivalli ohnehin erst in zweiter Linie kommt und die Erinnerung an die einsam ragende Gestalt Guidos über den verzerrten Schluß hinweghilft.

Henry Février, ein Schüler von Messager und Fauré, hat durch sein Erstlingswerk, ‚Le roi aveugle‘, Hoffnungen erweckt, die seine zweite Oper nicht unerfüllt läßt. Ein ausgeglichenes Werk von einem Musiker zu verlangen, der noch nicht dreißig Jahre zählt, wäre immerhin übertrieben, besonders, wenn man bedenkt, daß beispielsweise Bizet in diesem Alter die ‚Perlenfischer‘ und ‚Das schöne Mädchen von Perth‘ schuf, Opern, über die seine Zeitgenossen sich hämisch genug äußerten. An Bizet muß man überhaupt bei Févriers Partitur beständig denken, nicht nur in Anbetracht des sonnigen Kolorits voll Wärme und Leidenschaft, sondern auch bei manchen oft frappierenden Anklängen an einzelne Zwischenspiele der ‚Arlésienne‘. Maeterlincks Sprache ist, besonders im französischen Original, von einer zu starken melodischen Färbung, als daß für den Komponisten nicht die Gefahr bestanden hätte, entweder in Deklamation zu verfallen oder die einzelnen Vorgänge zu verringern, statt an ihnen zu wachsen. Beides hat Février nicht ganz vermieden; aber wo er in den Sprechton gerät, zeigt er eine so anmutige Orchestrierung in sanften, sparsamen Tönen nach Debussys Manier, daß dies eher als ein Vorzug zu bezeichnen wäre. Vor allem ist der Eindruck des Ganzen klar und ehrlich. Im ersten Akt kann man dies am deutlichsten spüren: da herrscht, nach den stürmischen Akzenten des kurzen Vorspiels mit den Donnerschlägen der Belagerer und den Wehklagen des hungernden Volkes, eine prachtvoll gemalte düstere Stimmung in der Erzählung des alten Colonna und in dem Aufschäumen Guidos, als er von dem schändlichen Begehren Prinzivallis vernimmt und in überstürzten, gehackten Phrasen stammelnd fleht, während das Orchester schweigt, um später wie im Nachhall diese Seelenqual zu malen, bis dann das schneidende „J'irai ce soir!“ der Vanna wie eine somnambule Vision dazwischentönt. Diesem vielversprechenden Anfang entspricht auch der erste Akt

fast bis zum Schlusse. Die knirschende Resignation Guidos, die ekstatische Eigenwilligkeit Vannas: das gibt eine seltsam widerstrebende Dissonanz auf dem klagenden Grundton, der des erschöpften, verzweifelten Volkes letztes Hoffen, Colonnas Trostworte voll unheimlicher Monotonie in eins vibrieren läßt. Der zweite Akt, obwohl nach landläufiger Auffassung der effektvollste, fällt doch etwas ab, da er zu viel Stilarten in sich vereinigt. Zwar bot sich da für musikalische Illustrierung der dankbarste Stoff. Die Nachtstimmung des Lagers; Vannas Kommen; die mählich sich erschließende Offenheit der Jugendgefährten; dies in Freude stürmende Bild, da Feuerbrände von allen Seiten auflodern und der Transport von Viehherden und Lebensmitteln für das hungrige Pisa sich vollzieht; Prinzivallis Geständnis und Verzicht, dem der herübertosende Jubel der Stadt, Glockengetön und trunkener Gesang eine heroische Note geben: dies alles hat Février in wirkungsvoller Art geschildert. Aber doch macht sich da eine gewisse romanzenhafte Eintönigkeit der Melodieführung geltend, die manchmal dem Banalen zuneigt und der gegnerischen Kritik manche Blößen zum Angriff bot. Allerdings läßt dies der dritte Akt vergessen, der wiederum für Guido alles Interesse in Anspruch nimmt und bis zum Schlusse festhält, da die zwei letzten kurzen Bilder mehr wie ein Epilog anmuten. . . .

Das budapester Theaterjahr / von Eugen Mohácsi

Für die Kassenausweise war es eine gute Saison, aber die Theaterliteratur hat nicht viel wegbekommen. Franz Molnárs ‚Leibgardist‘, Melchior Lengyels ‚Prophet‘, noch hie und da ein vielverheißender Akt, einige warme Szenen — der Rest ist Schweigen.

*

Im Nationaltheater wurde redlich geschuftet: es gab einen verdienstvollen Shakespearezyklus mit einigen frappanten szenischen Neuerungen, die dem Oberregisseur Alexander Hevesi, einem trefflich geschulten modernen Geist mit etwas zu großem Hang zu Tüfteleien, Ehre machen. Da sah man in ‚Was ihr wollt‘ einen Schluß mit symbolischer Bedeutung: jeder sang sein Verslein — die Melodien waren altenglisch, echt — und tanzte mit seinem Gefährten ab. Ein ander Mal kam die primitive Shakespearebühne zu ihrem Recht. Wenn aber auch die Regie das ihrige tat: gute Stücke konnte sie nicht hervorzaubern. Die zwei großen Hoffnungen vom letzten Theaterjahr her, Desider Szomory und Sigmund Móricz, sind mit ihren neuen Werken abgefallen. ‚Das schwärmerische Fräulein Bolzay‘, Szomorys drei Akte: gewolltes vieux jeu; aber manchmal wird etwas daraus, das an

alte, rührend naive ungarische Stücke erinnert. Ein verarmtes Edelfräulein, majestätisch schön und lange ungepflückt, schwärmt für die Phantome eines genialen Ingenieurs, eines Verwandten, wird die Geliebte eines andern und verkauft sich an einen Dritten. Aus Eifersucht wird sie ermordet und stirbt, wie sie gelebt: als Edelfräulein. In dem Stück ist alles Schwarz-Weiß-Malerei, aber selbst in den erkünsteltsten Dialogen weht eine Atmosphäre, in der man einen Hauch echter Poesie verspürt. Wir haben eine Künstlerin, Emilie Márkus, die sich nur selbst zu spielen brauchte, um diese attitüdenreiche Gestalt, in einem letzten Jugendsehnen und Liebesrausch auflodernd, dann verblassend, selbst in der Hingabe sich nichts vergebend, unvergeßlich zu machen. Die drei Einakter von Sigmund Móricz, ‚Dorf', waren echtes Milieu, doch als Theater unbedeutend. ‚Maifrost' war ein Schauspiel von Géza Szilágyi und Heinrich Lenkei, dem man eigentlich nichts Schlechtes nachsagen könnte. Szilágyi, der in der Geschichte unsrer modernen Lyrik seinen Ehrenplatz hat, scheint sich absichtlich der Seitensprünge enthalten zu haben und zimmerte ein Stück in trostloser Monotonie, bediente sich altbewährter Schablonen. Auch die übrigen Nationaltheater-Autoren gaben alten Wein in alten Schläuchen.

*

Dem Lustspieltheater ging es glänzend, wie immer. Hier erblickten Molnárs und Lengyels (in diesen Spalten seinerzeit besprochenen) Werke das Licht, hier erzielte auch Alexander Bródys ‚Mediziner' beträchtliche Kassenrapporte. Eine dramatisierte Novelle: der Student läßt sich auffüttern, mit der Verpflichtung, die Tochter seines Wohltäters zu heiraten. Es ekelt ihn vor dem Handel, er sucht seiner Braut in spe zu mißfallen und verliebt sich natürlich in sie. Der (in der Erzählung konsequent tragische) Schluß ist hier gut und versöhnend. Wieder kein Bühnenwerk: aber ein Studentenmilieu ist da geschildert, eine ungarische Version Murgers, ein Kandidat der Theologie, hungernde Musensöhne, Szenen, die einen fortwährend unter Tränen zum Lachen zwingen. Man fühlt überall ein großes Herz schlagen. Schade, daß Bródy nicht die innere Sammlung zu haben scheint, um in seiner Art Vollendetes zu schaffen. Andreas Nagy, der Begründer des ungarischen Cabarets, hat in seiner Tragikomödie ‚Das Genie' einige amüsante, aber oberflächliche Croquis über die gesellschaftliche Bewertung künstlerischer Talente aneinandergereiht.

*

Eine Versuchsbühne im besten Sinne des Wortes ist das Ungarische Theater. Hier kommen die Jungen zu Wort, hier darf man Neues oder bei uns Neues wagen. Thomas Kóbor ist ein feiner Kopf und einer unsrer besten Erzähler aus der Zeit des Naturalismus, der hierzulande immer etwas mißverstanden wurde. Viel Gehirnarbeit, schriftstellerisches Wissen steckt in Kóbors beinahe geometrisch kon-

struiertem Ehebruchsdrama ‚Ein Körper, eine Seele‘, aber nur Pathologie erleuchtet gespenstisch den Kampf einer törichten Jungfrau mit dem Eheweib im gefährlichen Alter. Auch der Mann ist einer, dem ärztliche Behandlung nottäte. Dabei scheint alles ernster gedacht, als in den landläufigen Triangeldramen und es zwingt auch zum Nachdenken. Aber niemals zum Nachfühlen. Da lob ich mir den ersten Akt von Alexander Hajós ‚Jungen und Alten‘. Zwei junge Kinder, die sich instinktiv nahekommen: eine süßtraurige Stimmung schwebt da, ein entzückender Elan treibt die Handlung weiter. Der Knabe — man ist in einem Seebad, er hat sie nackt gesehen und muß sie haben — will sie bei Nacht in ihrem Zimmer besuchen; ein fremdes junges Weib will das unschuldige Kind retten und lockt den wilden Jungen zu sich und genießt, selbst entflammt, des Gereiften Liebessturmrennen. Ja, dieser erste Akt ist wild und entzückend, eine Komödie für sich, ein vollendeter guter Einakter. Der Autor hat den Geschmacksfehler begangen, diesem wohlgerundeten Körper noch neue zwei Glieder anzufügen, zwei monströs verwachsene, einfach langweilige Aufzüge. Bühnenwirksam, spannend, voller frappanter Charakterzeichnung und Milieuschilderung ist Ludwig Birós ‚Gelbe Lilie‘. Ein Stück ungarischer Provinz: endlich wieder Menschen, die nur in der Stickluft der ungarischen Kleinstadt atmen können. Vieles tut weh: da wird den magyarischen Charaktereigenschaften keineswegs geschmeichelt, man ist kleinlich, beugt den Rücken vor der Obrigkeit — diesmal vor einem jungen, sich in der abgelegenen Garnison langweilenden Erzherzog — man läßt von seinen heiligsten Prinzipien, wird morsch und macht Karriere. Eine Kaffeehausszene im ersten Akt ist wie ein Stück ungarischer Kulturgeschichte. Ludwig Biró, übrigens einer unsrer besten Erzähler, scheint zum Liebling eines für starke Bühneneffekte empfänglichen Publikums erkoren. Viel zu detailliert, blutarm, aber jedenfalls waschecht und talentiert ist das Bauerndrama Ludwig Bartas; es mutet an, wie die episodenreiche Chronik eines Dorfes zwischen Donau und Drau. In dumpfe budapester Kleinbürgerstuben führt Géza Csáths Tragikomödie in zwei Akten ‚Janika‘ (Hänschen). Der Tod eines Kindes bringt das Verhältnis der Mutter mit dem Zimmerherrn zutage. Empörung des Eheherrn, dann Zurücksinken in die alte Energielosigkeit, in den alten Schmutz. Der Zimmerherr bleibt weiter, mit ganzer Verpflegung. Diese etwas unappetitliche Geschichte ist mit einer ökonomischen Linienführung behandelt, die bei einem ersten Stück doppelt verdienstlich erscheint.

*

Wenn sich die neuen Autoren dieses Theaterjahres konsequent weiter entwickeln, darf auf zukünftige reiche Ernten gehofft werden. Aber Ungarn ist das Land der abgefrorenen Stämmlinge und der versiegten Talente.

König Alboin / von Alfred Lemm

Der Student Theobald Höxter saß in dem dürftigen Wartezimmer des jungen Doktor Lehmann, der den meisten Patienten Eisenkognak verordnete. Da Theobald die Neigung hatte, fremde Menschen anzusprechen, erzählte er einem einfachen Mädchen mit roter Gesichtsfarbe und grauen Augen, er sei vor einigen Tagen von einem Schlächterwagen überfahren worden, als er gerade nach einem Luftschiff in die Höhe guckte. Er hatte von der Mitte der Stirn bis über eine Braue eine fast verheilte Wunde, die in dem Weißen des hellblauen Auges blutige Adern zurückgelassen hatte. Dies machte das Gesicht mit der Nase, die beinahe den blonden wilden Schnurrbart berührte, und den halboffenen wässerigen Lippen noch unappetitlicher.

Das Mädchen sagte interessiert: „Ach . . . !“ und sah ihn mitleidig an. Theobald merkte den Blick und fragte gleich, ob sie sich nicht mal mit ihm verabreden wolle. Er studiere Germanistik.

„Ach . . . “, sagte das Mädchen zweifelnd, aber es kam dazu, daß sie sich verabredeten. Die Tür vom Sprechzimmer wurde geöffnet, und der junge Doktor Lehmann sprach: „Bitte, Fräulein.“

Als sie sich das erste Mal trafen, brachte Theobald sein Drama ‚König Alboin‘ mit, das er vor fünf Jahren geschrieben, und das allerdings bis jetzt die größten Bühnen Deutschlands zurückgesandt hatten, jedoch mit dem Bemerken, daß ein Talent unverkennbar sei. Er las es ihr mit einer laut deklamierenden, etwas brüchigen Stimme und den gehörigen Bewegungen vor. Sie fand es sehr schön und fragte, was der König für einen Anzug tragen sollte. Während der Unterhaltung wurden sie vertrauter, und Theobald empfand eine immer stärker werdende Zuneigung zu ihr. Er hatte wenig Verkehr. Die jungen Leute mieden ihn, weil sie sich genierten, wenn er sich auf der Straße in seinem schallend pathetischen Ton unterhielt und weil er jeden Bekannten, den er mit einer Dame traf, bat, ihm diese vorzustellen.

Bei ihrem dritten Zusammensein duzten sie sich. Sie hieß Emilie, war die Tochter einer Reinmachefrau und arbeitete in einem Schneideratelier. Sie trafen sich nun regelmäßig öfters in der Woche, immer um dieselbe Zeit und an derselben Stelle. Theobald erzählte seiner Mutter, was er für ein herrliches und begabtes Mädchen kennen gelernt hätte, und wollte sie mal zum Abendbrot mitbringen. Die Mutter, eine ältere Dame mit immer erschrockenem Gesicht, der man ansah, daß sie schon einiges durchgemacht hatte, verschob es aber stets, unter irgend einem Vorwand, um ihn nicht zu kränken.

Eines Abends stand Theobald vor Emiliens Geschäft und teilte

ihr voller Aufregung mit, daß er von seinem Onkel, der Schauspieler, eben einen Brief bekommen habe. Sein Onkel wolle in Freienwalde den ‚König Alboin‘ zu seinem Jubiläum im Juli als Benefizvorstellung, für die er selbst das Stück bestimmen könne, aufführen. Emilie streichelte vor Glück Theobalds Hände, und er küßte sie vor allen Leuten, das erste Mal. Dann rief er:

„Heute abend gibt die Ortsgruppe C für historische Germanistik einen Ball, zu dem ich eingeladen bin, da gehen wir hin! Ich hole dich ab! Da feiern wir die Sache!“

Die ‚Akademische Ortsgruppe C Abteilung I für historische Germanistik‘ gab ihren alljährlichen Ball in dem kleinen Saal des bekannten Hotels, der in gold-grün-weiß-blauen Farben ausgeschmückt war. Man war bei der Kaffeetafel. Die Studenten hatten graue trockene Gesichter mit Kneifern und hellblonde Haare. Sie saßen mit geraden Oberkörpern und lächelten oder tranken. Die jungen Mädchen waren Schwestern oder Verwandte. An der einen Seite der Tafel unterhielten sich die Eltern: Professoren, höhere Beamte und Offiziere. Ein General mit unbegründet hochmütigem Gesicht saß zwischen drei Töchtern, die die Tracht der Krankenpflegerinnen vom Roten Kreuz anhatten. Ein gedrungener, kalter Mensch mit schwarzem kurzen Schnurrbart, ein Staatsanwalt, hielt den Damentoast, in dem er die Hoffnung aussprach, daß das weibliche Geschlecht getreu seinem Beruf und der Ansicht des allerhöchsten Kriegsherrn sich wieder ihrer natürlichen Aufgabe, der häuslichen Arbeit und der Pflege der heranwachsenden Jugend als Weib und Mutter . . . Es entstand eine Bewegung und Erstaunen. Theobald war mit freudig erregtem Gesicht eingetreten. In der Tür standen etwas schüchtern Emilie und ein Rekrut, ihr Bruder, den sie mitgebracht hatte. Der Staatsanwalt stand starr. Einige hochgewachsene, alte Damen rückten mit den Stühlen. Ein paar Studenten sprangen auf und berieten sich. Theobald merkte von all dem nichts. Er freute sich darauf, daß er mit Emilien jedem imponieren würde; auch wollte er nicht verschweigen, daß sein Stück jetzt aufgeführt werde. Er begrüßte seine Bekannten und war im Begriff, Emilie vorzustellen, als ein energischer glatter Student mit einem noch blutunterlaufenen Riß auf dem kahlrasierten Schädel ihn für einen Moment nach draußen bat. Theobald folgte ihm, ängstlich gemacht, mit schlotternden Schritten. Der Student sagte:

„Meine Schwester ist im höchsten Grade indigniert über die Rücksichtslosigkeit . . “

„Wer ist rücksichtslos?“ fragte Theobald.

„Herr“, rief der Student, „Sie mißbrauchen unsere Einladung, wenn Sie Herrschaften, die nach Halensee gehören, hier einführen! Hier ist meine Karte!“

Theobald sah ihn mit einem angefangenen Lächeln an, wie wenn er nicht sicher wäre, ob der andere Ernst machte. Er nahm zögernd die Karte und beteuerte, daß Emilie ein Mädchen sei, das er auf das Höchste verehre. Dann gab er die seine, ging an die Tür und rief durch den Saal mit einem starken Gefühl, das sich aus Besorgnis und Stolz zusammensetzte:

„Emilie, komme, bitte, sofort her! Ich habe ein Duell!"

Emilie, die weinend in einer Ecke stand, kam schnell mit ihren plumpen Schritten auf ihn zu. Der Rekrut folgte ihr. Da sie sich noch in der Tür aufhielten und die älteren Herrschaften bereits ungeduldig wurden und aufstanden, drängten einige Studenten die drei zur Garderobe, wo es Theobald durchsetzte, daß er seine Ausgaben wiedererhielt. Auf dem Nachhauseweg rezitierte er, um eine Unruhe nicht aufkommen zu lassen, dem Rekruten den großen Monolog König Alboins vor der Entscheidung, den Emilie, die noch weinte, fast jeden Sonntag Nachmittag hörte.

Die Mensur zwischen Herrn Schulz und Theobald verlief, wie man erwartet hatte. Theobald trug einen Hieb von der Mitte der Stirn bis über das Auge davon, der zu der Narbe, die er von dem Ueberfahrenwerden zurückbehalten hatte, ein lächerlich genaues Pendant bildete. Er hatte am Abend vorher mit Emilie einen romantischen Nachtausflug gemacht, auf dem er im Walde beim Mondschein seine letzten Verfügungen aufschrieb und von ihr unendlich feierlich Abschied nahm. Sie schluchzte seit dem Abend, wenn sie ihn ansah, weil sie sich die Schuld an seinem Unglück vorwarf. Sie hatte in der letzten Woche vor der Mensur verschiedene Male vor Aufregung teure Stoffe, die zu Damenröcken bestimmt waren, für Herrenhosen zugeschnitten und wurde deswegen entlassen.

Theobald verschmerzte die Verwundung leicht, weil die Aufführung seines Dramas ihn vollkommen in Anspruch nahm. Er trat mit Emilie in den Wanderverein ‚Schöne Natur' ein, der fast täglich kleine Partien unternahm. Bei diesen ergingen sie sich in Träumen von dem gewaltigen Eindruck seines Stückes, den Ehrungen, die sich einstellen würden, und der Haltung der Kritik. Der Verein bestand aus harmlosen Menschen, unter denen sie sich wohl fühlten. Bei der Heimkehr sang man ein kräftiges oder sentimentales Lied. Theobald kam nicht gern mit gleichaltrigen Kollegen zusammen, da er das Gefühl hatte, als ob sie mit ihm spaßten. Dagegen hatte er eine Sympathie für die Jüngeren, Unreifen, die gerade von der Schule kamen und ihn besser verstanden, weil ihre Leidenschaften noch nicht von Erkenntnissen angehalten wurden. Sie verfochten bedenkenloser und unbekümmerter eine Idee und verehrten sein Pathos. Theobald hatte schon eine Anzahl Generationen während seiner Studien kennen gelernt, die er seit zehn Jahren, allerdings ohne nennenswerten Erfolg,

betrieb, und in die er Emilie einweihte. Er gab ihr mit unermüdlichem Eifer Unterricht in der gotischen Formenlehre. Wenn sie mit Bekannten zusammen waren, brachte Theobald das Gespräch mit raffinierter Unmerklichkeit auf etwas, das er kurz vorher mit Emilie durchgenommen hatte. Dies war das Zeichen für sie, ihre Meinung abzugeben, was sie schnell und ohne zu überlegen tat. Wenn die andern dann ihre Verwunderung äußerten, sahen sie sich beide in die Augen, indem er die Arme um ihren Hals legte. Ueberhaupt hatten sie den Hang, sich in aller Leute Beisein zu streicheln und einander Koseworte wie ‚Täubchen‘ oder ‚Hühnchen‘ zuzurufen.

Vierzehn Tage vor dem Jubiläumstage reiste Theobald nach Freienwalde zu seinem Onkel, dessen Ensemble für den Sommer dort spielte, trotzdem ihm dieser abgeschrieben hatte. Er konnte es nicht mehr zu Haus aushalten, wenn er daran dachte, daß sein Stück vielleicht völlig falsch aufgefaßt wurde. Er war bei jeder Probe zugegen, rief dazwischen und deklamierte den Schauspielern vor, bis sie sich beschwerten und Theobald fest versprechen mußte, ruhig zu sein. Sein Onkel, ein Mann, der eine riesige Nase, Bartstoppeln und wenig Zähne hatte, spielte die Titelrolle. Als Theobald einmal einwandte, daß er es ganz anders gemeint hätte, sagte der alte Schauspieler, daß er ein dummer Junge wäre und nichts davon verstünde.

Einige Verwandte und Bekannte kamen zu der Vorstellung herüber, Emilie schon am Tage vorher. Theobald hatte den Wunsch gehabt, an diesem Abend mit ihr allein zusammen zu sein. Er war in derselben Stimmung wie vor der Mensur.

Den folgenden Tag über hielt sich Theobald im Schützenhaus auf, dessen Saal für die Vorstellung benutzt wurde. Er sah nach, ob die achtzehn Schwerter da wären, legte sich den Königsmantel aus imitiertem Hermelin um und deklamierte die ganze Rolle. Mittags ließ er Emilie sagen, daß er beim besten Willen keine Zeit hätte und ging ununterbrochen, laut vor sich hinsprechend oder den Walkürenritt pfeifend, durch die Kulissen.

Emilie saß zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung auf ihrem Platz in der ersten Reihe. Allmählich füllte sich der Saal. Landleute aus der Umgebung kamen, knochige Männer mit Stöcken und Frauen mit grellfarbigen, großgeblümten Tüchern. Bürger mit vielen Kindern und Honoratioren stellten sich ein. Die Verwandten saßen auf Stühlen, die auf einem Holzplateau vor der Bühne zu beiden Seiten an den Wänden standen. Der Vorhang war mit bunten heldenhaften Weibern bemalt, die allegorische Verherrlichungen des Dichtens darstellten, wie man sie in den königlichen Theatern sieht. Die Farben waren zu diesem Tage erneuert worden. Der vergoldete, schon geschwärzte Kronleuchter, der von der Mitte der Decke hing, verbreitete ein graues Gaslicht.

Eine Viertelstunde nach der angesetzten Zeit hob sich ruckweise der Vorhang. Das Drama behandelte die Uneinigkeit der alten Germanen. Kriegsgesänge erschallten, abwechselnd von Männern, Greisen und Jünglingen mit demselben Refrain, und die Schilde wurden zusammengeschlagen. Dann erfuhr man, daß der Gepidenkönig Alboin die schöne Teutonenfürstin Amalaswintha hoffnungslos liebte, weil diese Stämme sich bekriegten. Einige Männer fielen mit dem Ruf: „Weh mir!" Am Ende eines jeden Aktes wurde verkündet, was sich im nächsten ereignen werde. Der letzte Akt war der Höhepunkt. König Alboin ging bei Nacht und Ungewitter in den Wald, um sich von der Hexe weissagen zu lassen. Sie prophezeite ihm den Tod. Jetzt kam der Monolog. Der Onkel Theobalds ging ein paar Mal finster auf und ab. Er lachte wild auf, wonach wieder eine lange Pause folgte. Er war ein berechnender Schauspieler. Dann fing er leise an zu sprechen, immer lauter werdend, schrie, warf sich auf die Erde, wimmerte: „Amalaswintha", sprang in die Höhe und lief ganz nach vorn. Dort warf er sich nach einem dreimaligen „Ah!" in sein Schwert. Seine Krieger stürzten herein und fanden seine Leiche. Der Hauptmann trat vor und sprach einige Verse über treues Pflichtbewußtsein mit einem Ausblick auf das Gedeihen des deutschen Vaterlandes.

Es erhob sich ein großer Beifallslärm. Frauen und ältere Leute klatschten wie wütend. Jünglinge lachten dazwischen. Eine Bauernfamilie, sämtlich in Stulpenstiefeln, brüllte: „Bravo! Bravo!" Die Verwandten Theobalds riefen: „Autor!" Das Publikum schrie es nach. Theobalds Mutter weinte. Der Onkel, der sich bis jetzt verbeugt hatte, rief nach ihm. Er stand in einer Kulisse, schnaufte wie nach einem Bade und sagte immer: „Das war eine Leistung! Das war eine Leistung!" Er lief nach vorn, wobei er über einen zweiten Baum stolperte. Das Publikum klatschte verstärkt, gröhlte und schrie. Mit Mühe verhinderte der Onkel ihn, eine Ansprache zu halten. Da der Vorhang versagte, sah man im jetzt erleuchteten Hintergrund fadenscheinige bunte Leinwandbäume hin und her schwanken. In diesem Augenblick kletterte Emilie über die Rampe und lief mit gespreizten Armen auf Theobald zu. Es sah zuerst aus, als ob er niederknien wollte, jedoch nahm er sie an die Brust und küßte sie lange. Dann hielt er sie mit ausgestreckten Händen weit von sich und sie sahen sich ununterbrochen mit verklärtem Ausdruck in die Augen. Theobalds Narben über den wasserblauen Augen glänzten blutig durch die Erregung und das Rampenlicht. Emilies rotes Gesicht war ganz blank.

Die Leute im Saal lachten. Einige hatten jenes Gefühl von Uebelkeit, das in dem Kulturmenschen bei einem Zuviel von Pathos oder Sentimentalität entsteht. Die Verwandten brachten Theobald und Emilie endlich und mit Anstrengung auseinander.

Rundschau

Die Zwillinge

Das wiener Deutsche Volkstheater eröffnete, zum Erfolg fest entschlossen, die Saison. Man spielte dort: ‚Die Zwillinge‘, nach den ‚Menaechmi‘ des Plautus, von Tristan Bernard. Als Vorspeise erschien Herr Kramer (obzwar ja für gewöhnlich die Süßigkeiten erst zum Schluß kommen), der eine Conférence von Tristan Bernard pfiffig-amüsiert und sichtlich elastisch vorlas. Gestehen wir es uns tapfer ein, daß diese Conférence langweilig war, und daß die kümmerlichen paar Bröckchen Witze, die in ihrem Wortüberfluß schwammen, nicht ausreichten, das Ueberlegen-Pariserische so recht durchschmecken zu lassen. Immerhin präludierte sie eben dadurch ganz gut der Bernardschen Plautus-Bearbeitung. Ich muß es lebhaft bestreiten, daß die Komödie des altrömischen Tantiemikers in der Modernisierung durch einen nachgeborenen gallischen Kollegen irgendwie an Reiz oder guter Laune gewonnen hätte. Schon die Ersetzung des Prologs durch ein grausam-umständliches, hilflos um Lustigkeit werbendes Vorspiel, ist ein schlechter Tausch. Und dann: ins moderne Milieu übertragen, in eine Welt der diffizilern gesellschaftlichen Formen, krankt der Spaß von den ganz ähnlichen Zwillingen, deren Lebenskreise sich komisch schneiden, an einem Kardinalfehler. Daran, daß das Spiel sich fortwährend dumm stellen, sich um das alles zerstörende Wort herumdrücken muß, um das Wort: „Pardon . . . aber Sie verwechseln mich offenbar mit jemand anderm". An diesem Wort, das der Komödie einen Abend lang im Halse stecken bleibt, würgt der Zuhörer. Das moderne Milieu macht auch die Aehnlichkeit der Tracht, in der die Zwillinge erscheinen, ganz unsinnig (im Volkstheater erstreckt sich die Identität bis auf die Uhrkette und die Knopflochblume!) und nötigt diesbezüglich den Bearbeiter zu einer Motivierung, die voll Mühsal und Beschwerde.

Auch sonst eilt der Humor des vortrefflichen Tristan Bernard hier nicht gerade leichtfüßig. Er schreitet die verschlungenen Linien der Possenhandlung bedächtig ab und verschnauft an Punkten, wo es ihm lohnend scheint, mit einer wahrhaft asthmatischen Ausführlichkeit. (Im Volkstheater wurde die Sache auch nicht überhastet. Nennt man das ein Lustspieltempo??) Freilich, daß ein Mann von Geist den ganzen Scherz arrangiert hat, merkt man noch immer deutlich genug; und daß der Schlaf Tristan Bernards noch trächtiger an Witz ist, als das hellste Wachen der humoristischen Eingeborenen, bedarf keiner weiteren Erörterung. Reizend ist der Spaß, daß der einzige Mensch, der, vor Lösung des Spiels, die Zwillinge nebeneinander sieht, ein Betrunkener ist, also in seinem Dusel eine hinreichende Erklärung des Phänomens findet. Eine überaus vergnügliche Figur, für mich der Gewinn des Abends, ist der Anstreicher, der, in herrlich

einfachen, schamlos unberechtigten Monologen immer wieder und immer nur die Frage erörtert, ob Fußbodenlack mit Wasserzusatz oder mit Terpentinzusatz besser trockne. Diese pittoresk-sinnlos ins Spiel geschlungenen Monologe sind es, die dem Ganzen Geschmack, Kraft, Würze geben; und es öffnen sich hier auch hübsche Ausblicke auf neue Formen der Bühnenheiterkeit.

Es wurde zulänglich gespielt. Das Publikum, einen Rest ländlicher Unschuld im Herzen, zeigte sich geduldig, dankbar, Plautusfürchtig und Bernard-intim. Schade, daß der Terpentinmensch nicht das Schlußwort der Komödie zu sprechen hat. Er ist ein Weiser; und sein Fußbodenlack ein großes Symbol. Ein Symbol für die sogenannten Wichtigkeiten des Daseins. Denn es ist, Kreis bleibt Kreis, schließlich egal, um welchen fixen Mittelpunkt ein Gedanken- und Interessensystem rotiert, ob um Fußbodenlack oder um die Kunst oder um die Verdauung oder um sonst ein Geheimnis des Lebens. Und daß jemand an die Rampe tritt, und ohne Anlaß, aber wichtigkeitsdurchdrungen, über Fußbodenlack peroriert, ist keine drolligere und jähere Zumutung, als daß andre vortreten und — im höchsten Hochsommer, während der See andauernd lächelt und zum Bade ladet — eifervoll die ‚Menaechmi' von Plautus abwickeln. (Mit Conférence!)

Alfred Polgar

Der münchner Wedekind-Zyklus

Alljährlich im Juli, wenn so ziemlich alle Darsteller von Belang auf Urlaub sind, veranstaltet das münchner Schauspielhaus einen Wedekind-Zyklus. Heuer spielte man: So ist das Leben, Kammersänger, Zensur, Erdgeist, Musik, Hidalla und Marquis von Keith. Es ist nun gewiß ehrenvoll und bringt Gewinn, diese sieben Dramen in rascher Folge und obendrein mit Wedekind in den Hauptrollen zu geben. Leider aber ist die Art, wie das Schauspielhaus Wedekind exekutiert, so jämmerlich, daß man lieber überhaupt darauf verzichten sollte, ihn vorzuführen, als in so traurig geflicktem Lumpengewand. Man hat diese Vorstellungen mit je ein bis drei Proben herausgebracht, mit Schmierendekorationen, Schmierenspielern und einer Regie, deren sich jede Schmiere schämen würde. Was ich über die Blüten dieser Regie im einzelnen zu sagen hätte, nähme sich in den Fliegenden Blättern besser aus als in der Schaubühne. Aber die Tatsache, daß ein Ensemble, das aus Wedekind, dritthalb einheimischen Chargenspielern, zwei unvorbereiteten Gästen und einem Dutzend trister Statisten besteht, zu einer Zeit, wo fast das ganze theatralisch interessierte Deutschland München besucht, unsre einheimische Schauspielkunst repräsentiert, diese Tatsache möchte ich doch noch in aller Kürze analysieren.

Wedekind, dritthalb Chargenspieler, zwei unvorbereitete Gäste, ein Dutzend Statisten. Man hätte sämtliche deutschen Schauspielschüler in diese Vorstellungen schicken sollen. Denn das Dutzend Statisten zeigte alle Mängel, vor denen ein Darsteller sich zu hüten hat, in einer Reinkultur, wie ich sie sonst noch nirgendwo gefunden: niemals noch hab' ich die

Sentimentalität so ranzig, das Pathos so hohl, die Bedeutung so leer, die Komik so plump, die Diskretion so aufdringlich und die Weltläufigkeit so vulgär spielen sehen. Dritthalb Chargenspieler. Der halbe ist Hans Raabe, der sich diesen Sommer etwas besser anließ als den Winter über und vielleicht, wenn er seine Unterstreichungsmanier dämpfte, ab und zu glückliche komische Wirkungen erzielen könnte. Dann Alma Lind, deren schlichtes, handfestes und gemüthaftes Talent in diesem Zyklus einmal ungeschickter als das andre verwandt wurde. Schließlich Hans Steiner, dem man Gelegenheit geben sollte, sein sicheres und sich geschmackvoll in Grenzen haltendes Charakterisierungsvermögen an dankbarern Aufgaben auszuproben. Zwei unvorbereitete Gäste. Der Mannheimer Ernst Rotmund, der jungenhaft und unverzagt an seine recht kritischen Aufgaben herantrat, von der Doppelbodigkeit seiner Menschen zwar wenig spüren ließ, aber durch die frische Liebenswürdigkeit bestach, mit der er sein Schifflein zwischen den Klippen der unfreiwilligen Komik und der Farblosigkeit hindurchsteuerte. Vor allem aber Jenny Vallière, die kennen gelernt zu haben, mir der wesentlichste Gewinn dieses Zyklus scheint. Zwar bringt die Dame an Technik so viel wie nichts mit. Sie spricht falsch, mit starken Dialektanklängen, theatralisch; lange Stellen sind übelste Affektation, und gewisse tragische Gebärden dürften geradewegs aus der Schule der Clara Ziegler stammen. Auch kennt Frau Vallière ihre Mittel zu genau und überschätzt sie vermutlich: der Eindruck ihres verführerischen Augenaufschlags etwa oder des vibrierenden Untertons ihrer Stimme wird, je öfter er wiederkehrt, um so schwächer. Man merkt allmählich: diese Augen glitzern, diese Stimme flackert nicht aus innerer Not; sondern (um eine Wendung Heinrich Manns zu gebrauchen) die Spielerin befiehlt ihren Augen, zu kitzeln, ihrer Stimme, zu beben. Wenn ich trotzdem auf die Dame hinweise, so tu ich es deshalb, weil sie ein paar Momente von so überraschender Eindringlichkeit und — in ‚Musik' vor allem — von so wilder Echtheit der Hysterie hatte, daß sie sich unter diesen von Gott in seinem Zorn geschaffenen Mimen wie eine Erscheinung von einem andern Planeten ausnahm; und dann, weil sie eine der wenigen deutschen Schauspielerinnen ist, die in Erscheinung und Gehaben mondän wirken.

Wedekind selbst zeigte als Schauspieler die charakteristischen Wesenszüge vielleicht noch um eine Nuance schärfer ausgeprägt als in den Vorjahren. Noch immer vermag er seine merkwürdige, abstrakt verwickelte und verschachtelte Diktion einigermaßen natürlich zu sprechen; noch immer zeigt sein Antlitz in allen Rollen die gleiche maskenstarre Verstörtheit, und noch immer bringt er seine Sentenzen mit so überzeugender Ueberzeugtheit, daß man ihm willig auch auf gefährliche Stege und halsbrecherische Gipfel folgt.

Lion Feuchtwanger

Aus der Praxis

Sommertheater

Liste der Sommerbühnen

Bad Obernigk b. Breslau, Kurth., Dir. Franz Arzt. — Bad Oeynhausen, Kgl. Kurth., Dir. Gustav Krug, zugl. Dir. d. Stadtth. Freiberg i. S. — Offenbach a. M., Sommerth., Dir. Otto Fricke. — Bad Oldesloe, Kurth., Dir. G. F. Rudolph. — Olten-Hammer (Schweiz), Kurth. — Bad Orb, Kurth., Dir. Reuß.

Perchtoldsdorf (Oesterr.), Dir. Gust. Lejeune. — Pichelswerder, Freilichtth., Dir. Heinr. Frey. — Plauen i. V., Volksth. — Posen, Stadtth., Sommerspielz., Dir. Franz Gottscheid. — Bad Pöstgen, Kurth. — Potsdam, Deutsche Heimatspiele (Freilichtth.), Dir. Delmar u. Hartenau. — Preßburg, Sommerth., Dir. Paul Blasel, zugl. Dir. d. Stadtth. Salzburg. — Putbus a. Rügen, Fürstl. Schauspielh., verb. m. Kurth. Binz, Dir. Adalb. Steffter, zugl. Dir. d. Stadtth. Hanau u. d. Kurth. Homburg v. d. H. — Bad Pyrawarth (Niederösterr.), Dir. Carl Augustin. — Bad Pyrmont, Fürstl. Schauspielh., Dir. Dr. George Altman, zugl. Dir. d. Deutschen Th. Hannover.

Bad Reichenhall, Kgl. Kurth., Schl., Kurth., Dir. Ed. Pötter. — Rheinfelden, Dir. Carl Senger, zugl. Dir. d. Stadtth. Aarau. — Rheinsberg (Mark), Sommerth., Dir. A. Wurm. — Ribnitz i. Mecklenburg, Dir. Art. Herm. Süßenguth, zugl. Dir. d. Stadtth. Glatz. — Riga, Hagensberger Sommerth. — Bad Rothenfelde, Dir. Theo Becker. — Rüdesheim, Rheinsagenspiele (Freilichtth.).

Bad Salzbrunn i. Schl., Kurth., Dir. Juliette Ewers. — Bad Salzschlirf, Kurth., Dir. Hugershoff. — Bad Salzuflen, verb. m. Sommerth. Detmold, Dir. Em. Becker. — Bad Salzungen, Kurth. — St. Gallen, Sommerth., Dir. F. Peschlow und Dr. Maxime Hauschild. — Saßnitz a. Rügen, Kurth.

Bad Schandau, Kurth., Dir. Hugo Werner-Kahle. — Schliersee, Bauernth., Dir. Xaver Terofal. — Bad Schmiedeberg (Bez. Halle), Kurth., Dir. Arno Balthyni, zugl. Dir. d. Stadtth. Wesel. — Schmiedeberg i. Schles., Sommerth., Dir. Gust. Hubert, zugl. Dir. d. Stadtth. Sprottau und Landeshut i. Schl. — Bad Schönfließ, Kurth. — Schwerin, Tonhalle, Dir. Kommissionsrat Rich. Grünberger, zugl. Dir. d. Stadtth. Lüneburg. — Sellin a. Rügen, Kurth. — Bad Sooden (Werra), Dir. Georg Bruns-Brunau. — Sondershausen, Sommerth., verb. m. Frankenhausen i. Thür. Dir. Jul. Werner.

Stade, Tivolith., Dir. Willi Lang. — Bad Steben, Kurth. — Stettin, Bellevueth., Sommerspielzeit, verb. m. Stadtth. — Stolberg a. H., Sommerth. — Stolpmünde, Dir. Heinr. Gerlach, zugl. Dir. d. Stadttheaters Wittenberge. — Straßburg i. Els., Unionth., Dir. Carl Corge, Operettenth., Sommerspielz., Dir. Carl Weiß. — Stuttgart-Cannstadt, Kgl. Wilhelmath., Dir. Gust. Müller. — Swinemünde, Kurtheater, verb. m. Heringsdorf, Dir. Anthony, zugl. Dir. d. Stadtth. Stolp i. P.

Tegernsee, Bauernth., Dir. Mich. Dengg. — Thale a. H., Bergth., Dir. Dr. Ernst Wachler. — Bad Tölz, Kurth., Dir. Edm. Stainl. — Triberg (Schwarzw.), Kurth., Dir. Joh. Friedr. Assenbaum. — Trencsin-Teplitz (Ungarn), Dir. A. Siegesen.

Warmbrunn, Kurth., Dir. Otto Wenghöfer, zugl. Dir. d. Kgl. Schauspielh. Potsdam. — Bad Warnemünde, Neues Kurth., Dir. Friedr. Carl Butz. — Weimar, Residenzth. — Wernigerode a. H., Dir. Alb. Thiede. — Wien, Sommerth. und Parisiana-Th. in ‚Venedig in Wien', Dir. Hugo Fürst. — Wildbad, Kgl. Kurth., verb. m. Hofth. Altenburg. — Bad Wildungen, Kurth. — Wilhelmshaven, Sommerth. — Winterthur (Schweiz), Sommerth., Dir. Otto Eugen Schmitt. — Wörishofen, Dir. Ernst Chalons. Wyk auf Föhr, Kurth., Dir. Art. Broché. — Zoppot, Waldoper (Freilichtth.), Dir. Walter Schäffer.

Bühnenvertrieb

Der Berliner Theaterverlag Harmonie ist in Zahlungsschwierigkeiten geraten. Die Harmonie hat eine Reihe moderner Operetten in Verlag, so u. a. Gustav Wandas ‚Der ledige Gatte' und Nelsons Metropoltheaterstück ‚Hoheit amüsiert sich'.

‚Existenzen', ein Großstadt-Kaleidoskop von H. M. Stein, dem Mitverfasser von ‚Kasernenluft', wurde nach seiner erfolgreichen Aufführung in Hamburg von dem englischen Verlag A. H. Quaritch für England und Amerika erworben. Das Werk wird unter dem Titel ‚Liebesfreiheit' dort bereits zu Beginn der Saison in Szene gehen.

Neue Werke

Ernst Ritter v. Dombrowski, der Verfasser des in diesem Jahre mit dem Wiener Landesautorenpreis ausgezeichneten Märchendramas ‚Narrenliebe' und des gleichfalls preisgekrönten Einakters ‚Unter klingendem Spiel', hat ein neues abendfüllendes Werk unter dem Titel ‚Ein Problem' vollendet. Das Stück spielt im Theatermilieu und behandelt die Frage der Homosexualität.

‚Das Verhältnis', eine unmoralische Komödie in drei Akten betitelt sich das neueste Werk von Paul Felner, dem bekannten ungarischen Satiriker und Journalisten. Den Bühnenvertrieb des Werkes, das in den nächsten Tagen zur Versendung an die Bühnen gelangt, hat der „Arion-Verlag" Berlin.

Ludwig Ganghofer hat ein neues Volksstück ‚Leben und Tod' beendet. Es spielt in einem Dorfwirtshaus und bringt zwei Gesellschaften, die eine vom Leichenschmaus, die andre von einer Tauffeier kommend, zusammen. Die Uraufführung durch das Tegernseer Bauerntheater in Tegernsee steht bevor.

Leoncavallo ist mit der Abfassung einer neuen Oper beschäftigt, die den Namen ‚Le Foresta mormora' (Der Wald flüstert) führt. Das Libretto, dem eine Novelle des polnischen Schriftstellers Korolenko zugrunde liegt, stammt von Cavachioli. Die Oper wird im nächsten Jahre in Mailand ihre Uraufführung erleben.

Die ehemalige Operettendiva Ilka Palmay (Gräfin Kinsky) hat im Verein mit der ungarischen Schriftstellerin Anna Szedeskenyi eine Komödie vollendet, die in der nächsten Zeit an die Bühnen verschickt wird.

Der Komponist des ‚Armen Heinrich' und der ‚Rose vom Liebesgarten' arbeitet an einem neuen musikdramatischen Werk. Pfitzner, dessen bisherige Operntexte bekanntlich von James Grun stammten, wird diesmal sein eigener Textdichter sein. Er soll die Dichtung einer dreiaktigen Oper ‚Palestrina' soeben vollendet und mit der Komposition bereits begonnen haben.

Paul die Pigni, der Autor des in Nürnberg, Dessau usw. erfolgreich aufgeführten Schauspiels: ‚Der Thronfolger', hat ein politisches Lustspiel vollendet, betitelt: ‚Die entthronte Favoritin'.

‚Der tolle Wille' ist der Titel eines neuen Einakterzyklus des Wiener Autors Friedrich Porges.

‚Zwischen Lipp' und Bechersrand' betitelt sich das neueste Bühnenwerk von Richard Schott. Das

dreiaktige Drama erscheint im Verlage von Eduard Bloch und wird demnächst an die Theater versandt werden.

‚Affenmüllers Tochter' ist der Titel eines Possenspiels in vier Akten von Oskar Wagner, das demnächst an die Bühnen versandt werden wird.

Annahmen

G. v. Bassewitz: Scharazade, Schausp. Cöln, St. (Urauff.), Kiel, St. (Rowohlt.)

H. Bernstein: Nach mir. Uebers. v. M. Schönau. Berlin, Kl. Th.; Frankfurt a. M., Sch.

A. Beyerlein: Das Wunder des heiligen Lorenz, Lustsp. Wien, D. Volksth.

M. Brociner: Vor dem Sündenfall, Komödie. Wien, D. Volksth. (Urauff.)

O. Ernst: Die Liebe höret nimmer auf, Tragikomödie. Bremen, Sch.; Frankfurt a. M., Sch.; Hamburg, Thaliath.; Hannover, Res.-Th.; Cöln, Sch.; Mannheim, Hoftheater; Prag D. Landesth.; Wien, Hofburgth. (Ed. Bloch.)

Flers u. Caillavet: Papa, Komödie. Berlin, Kl. Th.

Flers, Caillavet u. Rey: Susanne und die Liebe, Lustsp. Wien, Hofburgth.; Frankfurt a. M., Sch.

S. Flesch: Trastevere, Trauersp. München, Lustspielh. (Urauff.) (Rubinverlag.)

Fr. Friedmann-Frederich: Das Familienkind, Schwank. Augsburg, St.; Düsseldorf, Lustspielh.; Frankfurt a. M., N. Th.; Gleiwitz, St.; Hamburg, Thaliath.; Halle, St.; Hannover, Res.-Th.; Köln, D. Th.; München, Unionth.; Nürnberg, Int. Th.; Stuttgart, Friedrichshall-Th.; Wiesbaden, Res.-Th. (Ed. Bloch.)

J. Galsworthy: Kampf, Schauspiel. (Uebers. v. Washburn-Freund). Bremen, Sch.

A. Gutheil-Hardt: Ein Frühlingsabend, Drama. Berlin, Friedr.-Wilhelmstädt. Sch.

P. Hansen: Wie Minister fallen, Lustsp. Berlin, Berl. Th.; Barmen, St.; Bremen, St.; Dresden, Res.-Th.; Düsseldorf, St.; Elberfeld, St.; Graz, St., Hamburg, St.; Köln, St.; Königsberg, St.; Leipzig, St.; Straßburg, St., Wien, N. W. B.; Wiesbaden, Res.-Th. (Anst. f. Auff.)

G. Hauptmann: Das Hirtenlied, Dram. Fragment. Cöln, Dtsch. Th.

K. Holm: Hundstage, Lustsp. Berlin, Berl. Th.; München, Sch.; Wien, D. Volksth.

. Holz u. Jerschke: Büxl, Komödie. Berlin, N. Schauspielh.; Frankfurt a. Main, Sch.; Straßburg, St.

E. Kaiser: Das Denkmal, Komödie. Cöln, Dtsch. Th.

M. Knopf: Décolleté & Co., Optte., Text von Urban u. Taufstein. Wien, Ronacherth. (Urauff.)

J. Kosor: Brand der Leidenschaften, Schausp. Mannheim, Hoftheater. (Urauff.) (Rubinverlag.)

K. Küchler: Kajus der Strolch, Romantische Komödie. Hamburg, Thaliath. (Urauff.)

M. Lengyel: Prophet Percival, Drama. Berlin, Berl. Berl. Th.; Frankfurt a. M., Schauspielh.

J. G. Mraczek: Der Traum, dreiakt. Oper. Berlin, Hofoper.

A. Ohorn: Philister über Dir, vierakt. Lustsp. Chemnitz, N. St. (Urauff.); Wiesbaden, Res.-Th.

J. Richepin u. X. Leroux: Xantho in der Liebesschule, Komödie. Wien, N. W. B.

J. Ruederer: Der Schmied von Kochel. Frankfurt a. M., Sch.; München, Sch.; Straßburg, St.

C. Saint-Saëns: Déjanire, vierakt. Oper. Dessau, Hofth. (Dtsche. Urauff.)

A. Schnitzler: Das weite Land, Tragikomödie. Frankfurt a. M., Sch.; Cöln, Sch.; Prag, D. Landesth. (S. Fischer.)

G. Strähler: Der Altenteiler, Tragödie. Berlin, Friedr.-Wilhelmstädt. Schauspielh. (Urauff.)

H. Wenden: Die sich irren, Schausp. Berlin, Friedr.-Wilhelmstädt. Schauspielh. (Urauff.)

R. Winterberg: Madame Serafin, Optte., Text v. Okonkowski u. Granichstaedten. Hamburg, N. Opttenth.; Wien, Joh.-Straußth.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

20. 7. A. Friedmann: Der Herr Kurator, Dreiaktiger Schwank. Bad Ischl, Kurtheater.

22. 7. L. Schmidt und H. Ilgenstein: Fiat justitia, Kriminalgroteske in drei Instanzen. München, Lustspielhaus.

30. 7. R. Burghaller: Phryne, Drama. Hertenstein, Freilichttheater.

2. 8. F. Müller v. d. Ocker: Fridolin XXXVII., Operette, Text von C. B. Redemann. Karlsruhe, Stadtgartentheater.

5. 8. M. Gabriel: Luxusweibchen, Operette in drei Okten, Text von G. Okonkowski. Bremen, Tivolitheater.

Humunculus und Schnidibumpfel: Wie sie heiraten, Dreiaktiges Lustspiel. Marienbad Kurtheater.

6. 8. Kott: Der Hochstapler, Operette. Graudenz, Sommertheater.

8. 8. F. Friedmann-Frederich: Das Familienkind, Dreiaktiger Schwank. Magdeburg, Viktoriatheater.

11. 8. F. Daserda: Dragonerblut, Operette, Text von Freiherr von Danckelmann. Magdeburg, Viktoriatheater.

12. 8. R. Keßler und H. Katsch: Die ideale Forderung, Dreiaktiges Lustspiel. Lübeck, Stadthallentheater.

J. Lehmann und E. Buchner: Geisterstunde, Satire in drei Akten. Friedrichroda, Kurtheater.

A. Lippschitz: Moritz, die gütige Fee, Dreiaktiger Schwank. Wildungen, Kurtheater.

J. Rhenanus: Die Burg seiner Ahnen, Dreiaktiger Schwank. Kreuznach, Kurtheater.

2. von übersetzten Werken

1. 8. J. Richepin: Xantho in der Liebesschule, Lustspiel. Hamburg, Neues Operettentheater.

Engagements

Berlin (Berliner Thater): Otto Gebühr, Emmy Schroth.

— (Friedrich Wilhelmstädtisches Schauspielhaus). Fritz Delius, Gertrud Gräbner, Paul Hochfels, Wolfgang Neff (Oberspielleiter), Edith Reynolds, Georgine Sobjeska.

— (Kurfürsten-Oper): Max Barth (Bariton), Heinz Willi Kaiser.

— (Metropoltheatr): Arthur Guttmann.

— (Neues Operettentheater): Alfred Walters (reengagiert).

— (Theater des Westens): Marie Ottmann (reengagiert).

Bochum (Neues Stadttheater): C. W. Glindemann von Coblenz (Bureauchef).

Budapest (Opernhaus): Michael Balling (Generaldirigent).

Graz (Stadttheater): Franz Raineder (Bühnenmeister), Fritz Pauser (Inspektor).

Kassel (Hoftheater): Dorle Maifarth von Osnabrück.

Königsberg (Stadttheater): Otto Janger von Krefeld (Heldentenor), Willy Stuhlfeld von Kiel (Bassist, Opernregisseur).

Mailand (Scala): Max Lipmann (Lyrischer Tenor).

München (Hofoper): C. Erb von Stuttgart (Heldentenor) ab 1913.

Weimar (Hoftheater): Peter Raabe (Kapellmeister) reengagiert 1912/17.

Wien (Hofoper): Friedrich Beck (Beleuchter), Franz Muster (Sekretär) beide von Berlin, Komische Oper.

— (Neues Wiener Bürgertheater): Hella Eschborn von Berlin.

Preisausschreiben

In der letzten Sitzung des Preisrichterkollegiums der Giacomo-Meyerbeer-Stiftung wurde der auf 4500 Mark erhöhte Preis dem Musiker Friedrich Schirmer aus Bonn, akademischem Meisterschüler

des Professors Humperdinck, zuerkannt. Gemäß den Bestimmungen des Statuts wird der Stipendiat zur weiteren Ausbildung Italien und Frankreich bereisen.

Dr. phil. Georg Strähler, ein Vetter Gerhart Hauptmanns, Gymnasialoberlehrer in Osterode erhielt den ersten und zweiten Preis in einem vom Verlag Karl Fischer in Berlin-Friedenau veranstalteten Preisausschreiben für die fünf besten Dramen für seine Tragödie ‚Der Altenteiler'.

Vereine

Die Neue freie Volksbühne, die zurzeit rund 50 000 Mitglieder zählt, eröffnet ihr 22. Spieljahr am 1. Sept. im Neuen Volksth. mit E. Schlaikjers Komödie ‚Des Pastors Rieke'. Die Nachmittagsvorst. beginnen am 3. Sept. im Deutschen Th. mit der Urauff. ‚Wie die Sünde in die Welt kam' v. Adolf Paul. In den übrigen Theatern kommen Björnson (‚Ein Fallissement' — Th. i. d. Königgrätzerstr.), Dreyer (‚In Behandlung' — Th. d. Hochschule i. Charl.), Dumas (‚Francillon' — Trianonth.), Gutzkow (‚Das Urbild des Tartüff' — Schillerth. O.), Hartleben (‚Angele' — Kl. Th.), Hervé (‚Miß Helyet' — Metropolth.), Ibsen (‚Der Bund der Jugend' — Schillerth. Charl.), Lehár (‚Der Graf von Luxemburg' — Neues Operettenth.), Thoma ‚Erster Klasse' — Kl. Th.), Stucken ‚Lanzelot' — Kammerspielh.) zum Wort. Als erste Novität im Neuen Volksth. kommt Herbert Eulenbergs Schauspiel ‚Leidenschaft' zur Aufführung.

Das vorbereitende Komite einer freien Volksbühne in Frankfurt a. M. teilt mit, daß die in den letzten Wochen innerhalb der sozialen Organisationen betriebenen Werbearbeit trotz der gegenwärtigen ungünstigen Jahreszeit den Erfolg gehabt hat, daß bereits mehrere hundert Personen sich schriftlich zum Eintritt bereit erklärt haben. Das Unternehmen ist damit absolut gesichert. Der Beitrag, gegen dessen Entrichtung jedes Mitglied einen festen Anspruch auf einen durch Verlosung bestimmten guten Sitz an einem Sonntag Nachmittag im Neuen Theater und Anteil an den besonderen Vergünstigungen bei anderen künstlerischen Veranstaltungen erhält, ist auf eine Mark im Monat festgesetzt. In den spielfreien Sommermonaten entfällt jede Beitragsleistung. Kurz nach Schluß der Schulferien wird die konstituierende Versammlung stattfinden. Dann werden auch in einer öffentlichen Versammlung Ziele und Organisation der „Freien Volksbühne" dargelegt.

Bilanzen

Hildesheim

Unter dem Vorsitz des Geh. Kommerzienrats Bankdir. Leeser fand die 4. ordentliche Generalvers. der Akt.-Ges. Stadttheater Hildesheim statt. Nach dem Geschäftsbericht hat sich das Interesse des Publikums am Theater im letzten Geschäftsjahr gehoben. Durch die Bewilligung von 150 000 M. Hypothekengeldern seitens der Stadt Hildesheim hat die Ges. auch mit dem Umbau der Wirtschaftsgebäude beginnen können, und zwar nach den Plänen des Architekten Otto Lüer-Hannover. Die Bauarbeiten haben sich infolge verschiedener Umstände etwas verzögert; die Eröffnung dürfte statt am 1. Oktober etwa zwei Monate später erfolgen. Die Bilanz schließt in Aktiva und Passiva mit 1 149 436,01 M. ab. Das Aktienkapital beträgt 300 000 M. Der Grundbesitz steht mit 314 453,89 M., das Theater mit 499 392,38 M., der Bühnenfundus mit 78 008,10 M. zu Buche. An Hypotheken ruhen auf dem Besitz 685 000 M. Die Gewinn- und Verlustrechnung schließt mit einem Verlust von 2285 M. ab. Dieser ist dadurch entstanden, daß als Gegenwert für die Abnutzung des Fundus 4000 M. dem Er-

neuerungsfonds überwiesen sind. Dieses ist damit auf 10 733 M. angewachsen. Die ausscheidenden Aufsichtsratsmitglieder Kaufmann Otto Ahlhorn, Fabrikant Fränkel, Dr. med. Krebs und Justizrat Matthaei wurden einstimmig wiedergewählt. Mit dem jetzigen Direktor schweben Verhandlungen zwecks Verlängerung des Pachtkontraktes.

Königsberg

Der Geschäftsbericht der Königsberger Theater-Akt.-Ges. für das zwanzigste Geschäftsjahr 1. Juni 1910 bis 31. Mai 1911 ist soeben erschienen. Im verflossenen zwanzigsten Geschäftsjahr der Gesellschaft ist von der königsberger Stadtgemeinde eine Lustbarkeitssteuer neu eingeführt worden, die eine nicht unerhebliche Verteuerung der Eintrittspreise für das königsberger Stadttheater zur Folge haben mußte; auch hat im verflossenen Geschäftsjahr ein neues Schauspielhaus seinen Betrieb eröffnet. Diese neue Konkurrenz und die Erhöhung der Eintrittspreise haben dazu beigetragen, daß die Erträgnisse des Stadttheaters zurückgegangen sind. Die Einnahmen für Miete und Pacht betragen deshalb nur 39 311,83 M. Die veränderten Zeitverhältnisse haben es notwendig gemacht, an einen Umbau des Theatergebäudes zu denken. Das Bühnenhaus, das vollkommen unzureichend war, wird vergrößert werden, auch ist an eine Veränderung der Garderobenräume gedacht. Der Bau ist nach Schluß der Spielzeit in Angriff genommen, wird jedoch während der diesjährigen Theaterferien nur teilweise fertiggestellt werden können, so daß man auch noch mit einer Bauperiode im Laufe des Sommers 1912 zu rechnen hat. Erst nach Beendigung der diesjährigen Bauperiode wird endgültig festgestellt werden können, wie weit der Umbau durchzuführen ist, um einwandsfreie räumliche Verhältnisse für den Theaterbetrieb zu schaffen. Geheimer Hofrat Varena, der das Stadttheater schon seit dem Jahre 1892 geleitet und in diesem Jahr sein 50jähriges Künstlerjubiläum gefeiert hat, ist leider aus Gesundheitsrücksichten veranlaßt worden, die Direktion mit Ablauf der Saison 1911/12 niederzulegen. Man hat als seinen Nachfolger Herrn Berg-Ehlert gewonnen, der als früheres Mitglied des Stadttheaters dem Publikum als tüchtiger Künstler bekannt ist, und hofft, daß dieser mit neuer Energie in einem den Anforderungen der Neuzeit entsprechend ausgestatteten Theatergebäude das Stadttheater weiter auf der Höhe seiner künstlerischen Aufgabe halten wird. Stadtrat Claaßen hat im Laufe des Geschäftsjahres sein Amt als Vorstandsmitglied der Gesellschaft infolge seines ungünstigen Gesundheitszustandes niederlegen müssen. Zu seinem Nachfolger hat der Aufsichtsrat Herrn H. Tiessen gewählt. Das Gewinn- und Verlustkonto ergibt nach Vornahme der Rückstellungen einen Gewinnsaldo von 24 852,77 M., welchen man wie folgt zu verteilen vorschlägt: 5 Prozent zum Reservefonds 1242,60 M., zum Erneuerungsfonds für den Fundus 1370 M., 4 Prozent Dividende auf 550 000 M. Aktienkapital 22 000 M., Vortrag neue Rechnung 240,17 M., zusammen 24 852,77 M.

Zensur

Der Kaiser in seiner Eigenschaft als König von Preußen versagte die Genehmigung zur Aufführung des Festspiels ‚Die Schlacht an der Katzbach‘ von Prof. Jander am Liegnitzer Neuen Sommertheater. Dabei sprach er die grundsätzliche Absicht aus, die Verwebung von Mitgliedern des Königshauses in Theateraufführungen künftig nicht mehr zu gestatten.

Die Aufführung von Frank Wedekinds Drama ‚Frühlings Erwachen‘ wurde im November vorigen Jahres in Königsberg durch den Polizeipräsidenten verboten. Gegen diese Verfügung ist Einspruch erhoben worden, die nächst höheren Instan-

zen haben die Verfügung zwar bestätigt, doch steht eine endgültige Entscheidung noch aus. In Tilsit ist kurz darauf das Stück in Szene gegangen. Jetzt ist es aber wieder zu einem Verbot gekommen. Das Insterburger Tivolitheater beabsichtigte ‚Frühlings Erwachen' in Gumbinnen aufzuführen, dort wurde die Aufführung polizeilich verboten.

Unterricht

Der neue Kursus der Chorschule der Königl. Oper beginnt am 1. September. Aufnahmeprüfung am Sonntag, 27. d. M., im Königl. Opernhause (Eingang Unter den Linden) von 2—4 Uhr für Damen, 4—6 Uhr für Herren. Anmeldungen und Gesuche um Aufnahmebedingungen sind schriftlich einzureichen bei dem Königl. Chordirektor Herrn Professor Rüdel, Berlin W. 15, Bayerische Straße 26/27.

Die Opernschule Coburg hat in diesem Sommer leider mit ihrem Unterricht pausieren müssen, weil der Gesangslehrer, Herr Professor Bristol, wegen eines sehr schweren Unglücksfalles seiner Tochter deren Krankenbett nicht verlassen konnte. Herr Bristol war bereits mit 40 Schülerinnen für die Opernschule unterwegs, mußte aber wegen des Unglücksfalles wieder umkehren. Im nächsten Sommer findet bestimmt wieder ein Unterrichtskursus statt. Als weiteren Gesangslehrer hat Herr Baron v. Horst Herrn Josef Grewen aus Kalifornien engagiert, so daß in Zukunft eine Unterrichtsunterbrechung nicht eintritt.

Mit 1. August d. J. eröffnete die slovenische Schauspielerin Frau Auguste Danilo in Laibach eine dramatische Schule, die bis zum Frühling dauern wird.

Das Fürstliche Konservatorium in Sondershausen, das unter Hofkapellmeister Professor Carl Corbachs Leitung zu neuer Blüte gelangt ist, veranstaltete als Abschlußprüfung im Hoftheater eine hervorragend gelungene Gesamt-Aufführung von Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel", sowie Mozarts „Titus", die beide nach künstlerischer, darstellerischer und szenischer Aufmachung weit über den Rahmen der üblichen Schülerdarbietungen hinaus reichten und mit einer ganzen Reihe vielversprechender Gesangskräfte bekannt machten. Solisten, Dirigenten, Chor und Orchester stellten ausschließlich Zöglinge des Konservatoriums; die Regie führte Kammersänger Albert Fischer, der bewährte erste Gesanglehrer des Instituts.

Die Großherzogliche Musikschule in Weimar hat jetzt ihren Jahresbericht vom Juli 1910 bis Juli 1911 herausgegeben. Dieser über die Entwicklung der Großherzoglichen Musikschule recht interessante Zahlen und Angaben enthaltende Jahresbericht steht Interessenten kostenlos zur Verfügung und wird vom Direktorium der Großherzoglichen Musikschule in Weimar unentgeltlich versandt.

Todesfälle

Als der Direktor der im Apollotheater gastierenden Gesellschaft ‚Parisiana', Max Bira, einer Künstlerin seiner Gesellschaft die Gage auszahlte, fiel er von einem Herzschlag getroffen tot zu Boden.

Unterhalb des Wegeborns bei Breitungen im Südharz wurde der Schauspieler Anton Bretsch aus Budweis in Böhmen tot aufgefunden. Die Gerichtskommission stellte fest, daß der Mann Hungers gestorben ist.

In Straßburg i. E. ist Elise Schmidt, das frühere langjährige und beliebte Mitglied des hiesigen Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters, nach längeren Leiden im 85. Lebensjahre gestorben. Elise Schmidt gehörte mehr als dreißig Jahre zu den populärsten Bühnengrößen Berlins und zu den festesten Stützen des Operettentheaters in der Schumannstraße.

In Braunschweig verstarb nach langer Krankheit der Komponist

Professor Heinrich Schrader im Alter von 67 Jahren. Er ist durch die Komposition von Orgelstücken und Männerchören bekannt geworden.

Der langjährige Sekretär des Theaters an der Josephstadt Schulhof ist im Alter von 72 Jahren gestorben.

Nachrichten

Eleonore Duse widerlegt in einer Zuschrift an mehrere römische Zeitungen die vor einigen Tagen verbreitete Nachricht, daß sie sich von der Bühne zurückzuziehen beabsichtige. Die Tragödin hat eine Brustfellentzündung gehabt, infolgedessen die Aerzte ihr längere Schonung anempfohlen haben, um einen etwaigen Rückfall der Entzündung vorzubeugen. Sie wird also bis zum Spätherbst mit ihrer Bühnentätigkeit aussetzen, gedenkt aber im Winter bereits wieder in Paris in der Comédie Française aufzutreten.

Für ein Reichstheatergesetz werden im Reichsamt des Innern seit längerer Zeit Vorbereitungen getroffen. Die zur Vorbereitung der Entschließung eingeforderten gutachtlichen Aeußerungen sind nunmehr eingegangen. Sie werden im Laufe des Winters mit Vertretern der beteiligten Interessenverbände erörtert werden. Die Wünsche der Interessenten, die sich auf die Versicherungsgesetzgebung beziehen, sind inzwischen durch die Reichsversicherungsordnung zum Teil erfüllt worden. Der Kranken-, Invaliden- und Hinterbliebenen-Versicherung unterliegen hiernach Bühnen- und Orchestermitglieder ohne Rücksicht auf den Kunstwert der Leistungen unter der Voraussetzung, daß nicht ihr regelmäßiger Jahresarbeitsverdienst bei der Krankenversicherung 2500 M., bei der Invaliden- und Hinterbliebenenversicherung 2000 M. an Entgelt übersteigt. Der Unfallversicherungspflicht unterliegen, abgesehen von etwaigen Bauarbeiten, Theaterunternehmungen insoweit, als für sie Dampfkessel oder durch elementare oder tierische Kraft bewegte Triebwerke zur Anwendung kommen. Die Versicherungspflicht beschränkt sich auf Personen, die als Arbeiter oder Betriebsbeamte in dem Motorbetriebe beschäftigt sind, und erstreckt sich nicht auf das Bühnen- und Orchesterpersonal. Der ‚technische Bühnenbetrieb' eines Theaters unterliegt der Versicherung mit seiner Gesamtheit dann, wenn ein erheblicher Teil der Bühnenarbeiten an sich versicherungspflichtig ist (Verwendung von Motoren in größerer Anzahl sowie regelmäßige Aufführung erheblicher Bühnenbauarbeiten) und ein untrennbares Zusammenwirken der verschiedenen technischen Anlagen und der bei ihnen beschäftigten Personen stattfindet.

Nummer 36 erscheint am 7. September

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 36
7. September 1911

Von der Feindschaft gegen Wagner / von Julius Bab

Vom Standpunkt musikalischer Kritik ist an dieser Stelle unlängst ausführlich über Wagner gesprochen worden. Aber der Musiker darf in dieser Diskussion nicht das letzte Wort behalten. Zu breit, zu tief hat das Werk Wagners seine Wurzeln durch das Leben unsrer Zeit getrieben; zu hoch, zu sichtbar ragt seine Gestalt aus allen Problemen unsrer Kultur hervor. Wagner ist eine Lebenssache geworden, mit der sich alle Lebendigen auseinandersetzen müssen. Ueber seinen Fall entscheidet nicht Musikkritik, sondern Kulturkritik, und der Kampf gegen Wagner ist in Wahrheit ein Kulturkampf — vielleicht der entscheidungsvollste, in dem unsre Zeit steht.

Wenn ein Kunstwerk elementare aesthetische Qualitäten durch seine tatsächlichen Wirkungen bewiesen hat, so kommt die höhere Entscheidung über seinen Wert vor eine Instanz, die in ethischer Sprache verhandelt. Das ist keine Instanz von Moralisten, und die sittliche Anforderung an ein Kunstwerk bleibt auch hier, daß es eben gutes Kunstwerk sei. Aber ‚gut' heißt hier doch schon etwas mehr als ‚wirksam', gut heißt hier: daß jenes letzte Gesetz der Form erfüllt sei, daß jene letzte Harmonie zwischen dem Stoff, dem Material, dem Sinnlichen und dem Sinn, der Bedeutung, dem Willen gefunden sei, jene Harmonie, unter deren Einwirkung wir unser Leben besser, stärker, fruchtbarer werden fühlen. Dieser höchste Gerichtshof sucht nach einem Wert, den man mit genau soviel Grund das vollkommen Harmonische, wie das absolut Richtige und das unbedingt Lebensförderliche nennen könnte: denn das Wunder der künstlerischen und vielleicht jeder höchsten Lebensleistung überhaupt ist, daß ihr Produkt die Dreieinigkeit des Wahren, Guten und Schönen ganz real verkörpert. Weshalb ich mit vollem Recht ein schlechtes Kunstwerk auch verlogen und schädlich nenne, sowie ich an einem letzten Ende auch vom Wahrheitsgehalt und der Schönheit einer politischen

Großtat sprechen darf. Diesen Spruch des ganzen, zentralen, ungeteilten Lebensgefühls fordert das Werk Wagners heraus — schon durch den Umfang, die Quantität seiner Wirkung. Denn es wird sich nicht bestreiten lassen, daß viele Tausende heute in Deutschland ihren Begriff von Kunst und damit vom Schönen, Erhabenen, Erhöhenden überhaupt im Theater Wagners gewinnen. Wohin aber die Instinkte derer, die willig sind, sich über den Alltag zu erheben, geleitet werden, das ist eine der wichtigsten Fragen im Leben einer Nation, das ist eine Lebensfrage.

Auch wenn Wagner selbst nicht durch seine theatralischen, dichterischen und philosophischen Ambitionen so viel seitliche Zufahrtstraßen in sein großes Opernhaus geführt hätte, würde ich mich als Nichtmusiker berechtigt und verpflichtet fühlen, zu ihm Stellung zu nehmen — eben als ein Mensch, dessen Leben durch Wagners Existenz vielfältig beeinflußt scheint. Aber freilich als völlig unmusikalischer Mensch wird man doch nicht über Wagner reden dürfen: denn es wäre ja möglich, daß er in allen Nebenäußerungen seines Schaffens den eigenen Genius verkannt und verdeckt hat, der mit seiner eigentlichen, der musikalischen Begabung unbewußt zu einer ganz andersartigen Entfaltung gelangte. Aber obwohl ein Laie in musicis glaube ich doch behaupten zu können, daß dem nicht so ist. Ich habe mit Beethoven die größten Erschütterungen, mit Mozart die reinsten Heiterkeiten meines Lebens gehabt und habe auch an Wagnerscher Musik sehr starke, sehr intensive Gefühlserfahrungen gemacht. Diese Erfahrungen aber haben mir jedes Mal gezeigt, daß hier zwar der stärkste, bezwingendste, gefährlichste Ausdruck Wagnerschen Wesens zu finden sei, keineswegs aber etwas, was dem innern Wesen, der seelischen Rasse nach von all dem unterschieden ist, was der Theatraliker, der Schriftsteller, der Dichter, der Philosoph Wagner in Formen geäußert hat, die meiner analytischen Fähigkeit besser zugängig sind. Der ganze Mann und sein Werk — in diesem Sinne sind sie wirklich von einer großartigen Gleichbeschaffenheit, sind sie völlig einheitlich von einem zentralen Gefühlspunkt aus organisiert. Aber dieser Zentralpunkt eben ist es, gegen den sich das Lebensgefühl der jüngern Generation mehr und mehr zu erheben beginnt, und um dessentwillen viele der besten Männer gegen Wagner standen — neben den Philistern, deren äußerliche, in den Gründen falsche Feindschaft jetzt noch immer für Intellektuelle eine Verführung zu Wagner ist.

Das Erlebnis nämlich, das ich vor Wagnerscher Musik habe und das, wie ich glaube, mehr und mehr ein typisches wird, ist zugleich das Aeußerste an Aufreißung des ganzen Ich und das äußerste Gegenteil von Hingerissenheit. Der Anruf ist viel zu stark, zu laut, zu eindringlich, als daß irgend ein Teil meiner Nerven oder meiner Geisteskräfte sich ihm entziehen könnte. Sie stürzen alle hervor, sie

sammeln sich, sie laufen durcheinander, sie suchen Stellung — aber schon im selben Augenblick wird es klar, daß sie nicht kommen, um diesem Führer zu folgen, der zum Appell rief: sie kommen um zu protestieren, sie empören sich, sie nehmen Stellung gegen ihn. Der Eindruck von ‚Tristan und Isolde' ist quantitativ vielleicht der stärkste meines Lebens, aber auch der negativste: ich bin eine ganze Nacht in heller Empörung herumgelaufen und habe noch wochenlang, wenn mir irgend eine dieser unvergleichlichen, benebelnden, giftsüßen Melodien durch den Kopf ging, einen ganz unklugen, fast physischen und doch in meine allerpersönlichste seelische Substanz reichenden Wutanfall bekommen. Was ist es nun, was hier in dieser außerordentlichen Stärke spricht, mit einer Stärke, die für so viele eine unwiderstehliche Verführung, aber für eben so viele eine nicht minder heftige Empörung bedeutet? Es ist, wenn ich es vom Standpunkt meines Gefühls in der Sprache jener letzten dreieinigen Lebensinstanz sagen soll: eine tiefe Unwahrheit, eine gefährliche, gifthaltige Unehrlichkeit, Unkeuschheit, die aus dem Gesamtwerk dieses Mannes spricht. Aus jeder Zeile seiner Briefe, aus jeder Seite seiner Abhandlungen, aus jedem Vers seiner Textdichtungen und zum mindesten aus jedem zweiten Takt seiner Musik. Es ist dies: daß Wagner, einer der sinnlichsten aller Menschen, immerfort die Sinnlichkeit verlästert und verleugnet. Es ist dies, daß ein vollkommenes Weltkind immer nach der Glorie des Weltüberwinders schielt, daß der sinnlichste aller Künstler sich den Geist des Christentums, der gegenwartwildeste aller Gewalthaber sich die abgeklärte Zeitlosigkeit des indischen Nirvana erraffen, erreden, erlisten, erspielen wollte. Er hat der Sinnlichkeit nie ihr Recht gegeben, er ist weder poetisch noch musikalisch noch philosophisch jemals zu ihrem heiligen Naturgrund herabgestiegen: er hat sich immer wieder mit ihr eingelassen, einlassen müssen (weil er über gar kein andres Erfahrungsmaterial verfügte), und hat sie immer wieder plötzlich zu einem antisinnlichen Symbol umgebogen, mit einer furchtbaren, verblüffenden, unerträglichen Willkür, einer künstlerischen Unredlichkeit — einer Unredlichkeit gegen das eigene Lebensmaterial. Einer Unredlichkeit, die, zum Beispiel, beim Tristan-Text an den schwülstigen Verbiegungen der herrlichen Fabel mit Leichtigkeit nachzuweisen ist, die aber, wie ich sicher fühle, der Musiker auch an der Partitur dieses Zauberstückes wird erweisen können. Man kann deshalb an den Römischen Elegien Goethes das reinste Entzücken haben, während man von der Brunst dieser Tristan-Oper angewidert wird. Denn da die Sinnlichkeit hier nie ihr Recht bekommt, da sie niemals bis in jene Tiefen hinabgefühlt ist, wo ihr göttlicher, schöpferischer Ursprung heraufkommt, da alles Göttliche und Große für ein ganz andres weltfremdes Prinzip in Anspruch genommen ist, so bleibt der Wagnerschen Sinnlichkeit nur jener rein tierische, seelenlos

schwüle Rest, jenes breite Wiederkäuen, jenes bloße Nervenbehagen, das jeden Menschen anwidern muß, der sich was mehr als Leib weiß. Und um es einmal bescheidentlich grob und schlicht zu sagen, was Friedrich Nietzsche mit vielen seiner besten und bösesten Scherze umspielt hat: Der Massenerfolg Wagners kommt aus dem Unterleib, er kommt daher (vergleiche Beardsleys ‚The Wagnerites'), daß die Philister sich zwar den Teufel um die indische Mystik und christliche Ekstase kümmern, zu der es am letzten Ende abbiegt, aber mit unerhörtem Gefallen auf dem breiten Wege einherstampfen, der mit Hochzeitsnächten, Ehebrüchen und Blutschande gepflastert ist, und daß sie mit triefendem Schweinebehagen sich hier aus der Kunst eine Verherrlichung ihrer einfachsten Philister-Instinkte zurechtmachen.

Das haben wir gegen den Erfolg Wagners. Aber gegen ihn und seine mehr spirituellen Jünger, die ihm auf seinen geistigen Umwegen folgen, haben wir kaum weniger. Denn die Sache liegt hier doch nicht so, daß ja auch ein großes und reines Werk gemein mißbraucht werden kann, daß es, wie Hebbel einmal sagt, auch Kreaturen gibt, die sich vor der Sixtinischen Madonna nur entsinnen, daß diese Frau einmal in einer interessanten Situation gewesen sein muß — hier ist dies Mißverständnis durch das Wesen der ganzen Wagnerschen Persönlichkeit doch verteufelt nahe gelegt. Wenn, zum Beispiel, Marke auf eine sehr real gegründete Frage von Tristan die Antwort erhält: „O König, das kann ich dir nicht sagen . . .", so wirkt diese Flucht aus einer menschlich gedichteten Situation in einen allegorischen Tiefsinn geradezu feig, frech, zynisch — die sittliche Schuld eines Künstlers, der sein Material, hier also ein psychologisch menschliches Gewebe, nie voll ernst nahm, der mit mystischer Eitelkeit darüber hinspielte. Wer nicht Heide genug ist, um aus dem Leibe selbst den Gott zu gewinnen, und doch so wenig wahrer Christ, daß er eigentlich immer nur vom Leib reden kann, bei dem wird eben der Leib des Teufels und kann nur niederziehend wirken. Es ist letzten Endes doch ein aesthetisches Manko, ein ungeheuerlicher künstlerischer Bruch: es ist eine völlige Unvereinbarkeit des vorhandenen stofflich-seelischen Materials und des prätendierten Ziels. Aus diesem Gefühl heraus aber, daß aus der Qualität des Stoffes das beabsichtigte Symbol gar nicht zu gewinnen geht, kommt diese barocke Häufung des Quantitativen, kommt diese Massenhaftigkeit der Mittel, dieser betäubende Tumult des Gesamtkunstwerks. „Ich bin eigentlich gar kein Musiker", hat Wagner bekannt. Und hat dabei gedacht: Ich bin mehr. Man ist aber als Künstler stets weniger, wenn man etwas andres ist als der Fromme, Gläubige, Vollender und Offenbarer des anvertrauten Materials. Ist man das nicht, so ist man der Arrangeur, der von außen her zugreift — ist Theatraliker im hohlen Sinne, schafft höchstens Wirkungsattrappen, in die andre Künstler ihr Gold tun. Ich glaube schon, daß

eine Inszenierung Mahlers und eine Walküre der Mildenburg große und reine Wirkung üben — aber Reinhardt hat schon sehr schlechte Stücke hinreißend gespielt, und die Marguerite der Duse beweist nichts für Dumas. Wagners Werk aus der Gesamtheit der besondern Helfer genommen, auf sich selbst gestellt, offenbart nichts, weil der eigentlichen künstlerischen Materie nichts anvertraut wurde. Es ist hier abermals das eigentlich widerkünstlerische Mißtrauen gegen die der Materie, dem Leib immanente Seelenkraft. Mit ein paar winzigen Biegungen der Wort- und Satzformen hat Goethe im West-Oestlichen Divan aus dem bloßen Material seiner deutschen Sprache das Geheimnis von Tod und Unsterblichkeit viel sinnlicher gestaltet, als es Wagner irgendwo mit dem Gesamtaufgebot von Wort, Musik und Malerei vermocht hat. Während die große, die klassische Kunst ihrem Material das innerste Gesetz ablauscht und in einheitlichen Stoffen ungeteilte Gebilde schafft, in die nirgends Verwesung einzudringen vermag, klebt der Naturalist die rohen Stoffe verschiedenster Art zu üppigen Gebilden zusammen, die auseinanderfallen, sobald der Kleister des Zeitgeschmacks, mit dem sie zusammengepappt sind, verwest. Wagner aber ist ein Naturalist — ist es als Musiker, der die reine Seelensprache mit seiner leitmotivischen Theorie so gut wie mit der gräßlich wirksamen Praxis seiner physiologisch erlauschten Motive (zum Beispiel: der Geigenbrunstschrei des Tristan) materialisiert; ist es als Textdichter, der viel zu sehr am lyrisch Subjektiven haftet, um den distanziert persönlichen Ausdruck eines gleichgemessenen dramatischen Kampfspiels gebrauchen zu können; ist es als philosophischer Spekulierer, der nie mit geduldiger Demut der Wirklichkeit einen Sinn entwachsen läßt, sondern ihrem wie toten Stoff grell willkürliche Systeme überbaut. Wer taub für die Mystik des Materials ist, der sucht mit ungebundener Verwegenheit den Sinn draußen. Der Naturalist ist zugleich tollkühner Systematiker, und Wagner ist Naturalist, eben weil er ein Metaphysiker sein will, weil er Leib und Seele in ein hoffnungslose Zweiheit auseinanderreißt.

Und eben damit ist er moralisch wie aesthetisch der Anti-Goethe, und wer unsre deutsche Kultur (soweit wir so etwas haben oder haben wollen) auf Goethe gebaut fühlt, muß Wagner als den Todfeind dieser Kultur ansehen. Goethe wies die Möglichkeit einer modernen Kultur, indem er alle elementaren Lebenskräfte des Fühlens wie des Denkens entfesselte und die Möglichkeit zeigte, sie zu einem harmonischen Ganzen wieder emporzuführen. Die Generation nach Goethe, die die gleichermaßen entfesselten Kräfte nicht mehr zusammenbrachte und im Problem stecken blieb, nannte man die romantische; und die Romantik am Ende, in der Vollendung, in der ungeheuerlichsten Kraftentfaltung all ihrer Schwächen: das ist Richard Wagner! Die Romantik, die zum ersten Mal die Bühne erstürmt, die Macht an sich gerissen hat; die Romantik

nicht mehr als ein stilles Leiden der feinen Geister, sondern als eine populäre Sache, eine Massengefahr. Dieser riesenhaften Zwittergestalt war es vorbehalten, aus der Problematik, dem stillen Leiden, dem Weltschmerz der Romantiker mit dämonischer Demagogie eine populäre, eine wirksame, ein erfolgreiche Sache zu machen. Die Zeit brachte gleiche brutalisierte Romantik in Hamerlings Versen und Makarts Bildern hervor. Gleich ungeduldige Sinnlichkeit knirschte dort in die Zügel eines gleich leblosen mystischen Dogmas. Aber all ihr Zucken und Toben, all ihr Erfolg und Glanz war nichts gegen den Lärm und Sieg der Wagnerschen Theatermusik. Auf welchen gefährlichen Wegen dieser Massenerfolg eintrat, das habe ich schon oben ausgesprochen. Wer aber in diesem Zeitalter Wilhelms des Zweiten, das so fürchterlich gern für jede notwendige Erkenntnis, für jeden wirklich fördernden Entschluß eine romantisch-christliche Phrase einsetzt, wer aus diesem peinlichen und unehrlichen Zeitalter heraus zu einer neuen Sachlichkeit, zu einer kultivierten, das heißt: organischen Schönheit gelangen möchte, der weiß, daß der Weg dazu auf der ganzen Linie eine Abkehr von Wagner ist.

An der Wendung dieses Weges leuchtet und verzehrt sich eine riesenhafte dunkle Fackel: das ist das Schicksal Friedrich Nietzsches. „Wagner den Rücken zu kehren, war für mich ein Schicksal", das hat er nicht ohne Not gesagt. Nietzsche kam aus der Romantik: dorther, wo sie am tiefsten war, von Hölderlin; dorther, wo sie am höchsten griff, von Schopenhauer; dorther, wo sie ins Breiteste wuchs, von Wagner. Und er bekämpfte und überwand und band den Romantiker in sich, der Leben und Wert auseinanderriß, und er brachte (gleichviel mit welchen Worten und Werken) die alte, neue Realistenlehre wieder, daß Leben und Wert eines sei. Und er riß sich los von den alltröstlichen und bequemen, seelenverhätschelnden Sentiments der Jenseitigkeit, ward der Todfeind aller Romantiker — und er konnte den Romantiker in sich doch nicht völlig töten — und er starb daran. Aber wenn er nicht umsonst gestorben sein soll, wenn sein Opfertod erlösende Kraft haben soll, so müssen seine Nachfolger Ernst machen gerade und vor allem mit der Feindschaft gegen Wagner, der heute noch die romantische Vormacht in der Kulturwelt bedeutet. Wer zur Wirklichkeit Ja sagen will, wer unserm Tag der Maschinen und der Telegraphen, der Arbeit und der Masse sein Recht schaffen will, wer an eine neue Vereinigung gegenwärtigen Lebens und formaler Haltung, das heißt: an eine neue Kultur glaubt, der muß ein Feind dieses Richard Wagner sein, der uns mit sentimentalen, wirklichkeitsflüchtigen Empfindungen überschwemmt, der die Grundlage jeden Gegenwartsglaubens, der den Leib verleugnet — nein, nicht verleugnet, der ihn breit und genugsam verlockend hinmalt und ihn dann verrät und im Stich läßt, der ihn entseelt, ihn verleumdet.

Es ist etwas heidnisch Abergläubiges, Unfreies, Unkultiviertes, Würdeloses im Wagnertum, das so unter der Gewalt der Triebe steht und sich doch nicht zu ihnen zu bekennen wagt. Im Begrifflichen ist es nicht völlig wiederzuspiegeln: denn das germanische Mittelalter hatte tatsächlich in seinem starken Weltchristentum jene Teile organisch zusammengelebt, die Wagner, als Teutone so wenig urwüchsig wie als Weltkind und Christ, nach theatralischer Ueberhitzung aller Teile nur noch theatralisch roh zusammenkittet. Das, was unsre deutschen Klassiker unter der sittlichen Freiheit des Menschen verstanden, das droht in diesem prunkenden Barbarentum unterzugehen. „Ich verachte jedermann, der den ‚Parsifal' nicht als Attentat auf die Sittlichkeit empfindet". Das Nietzsche-Wort sollen sie lassen stahn. Wer jemals (und wäre es erst jetzt wieder durch die seelische Gewalt von Gerhart Hauptmanns neuem Evangelium) erfahren hat, was Christentum im Geist und in der Wahrheit ist, und wer jemals bei Goethe oder andern Meistern gelernt hat, was ehrfürchtig-frommes Verweilen oder pflichttreues Leisten im Wirklichen bedeutet, dessen innerster Sinn muß sich empören wider diesen heidnisch-abergläubischen Ersatz der Religion durch bunte Sinnenekstase, wider diese unwahre, weil immer nur behauptete Askese, diese blos posierte Ueberwindung der Erde. Wer den Geist dieser verrohten Romantik leibhaftig vor sich sehen will, der betrete das Schloß Neuschwanstein, wo die Marmorsäulen goldene Armbänder (aus Messing) mit bunten Edelsteinen (aus Glasfluß) tragen, und er gehe in jenes unsägliche Schlafgemach, über dessen Bett eine gotische Madonna steht, während die Wände einen brünstigen Tristanfries tragen und der Tisch ein porzellanglatt gemaltes französisches Stehbild ‚Jus primae noctis' zeigt. Dies Wagnertum materialisierte derselbe lediglich beklagenswerte Kranke, der König Ludwig, mit dessen Hilfe Bayreuth geschaffen wurde. Es ist nirgends giftfrei, das ungeheure, und bei seinem mächtigen Umfange natürlich auch von Adern echten Gefühls durchzogene Talent dieses Mannes: selbst sein hellstes, künstlerisch reinstes Werk, ‚Die Meistersinger', muß er im letzten Augenblick durch einen völlig unorganischen Gipsbewurf mit Fassadentiefsinn entstellen. (Etwa so, als ob Mozart seine ‚Hochzeit des Figaro' durch einen Schnörkel herabgezogen hätte, der dieses Spiel des Lichts so ganz nebenbei zu einem Exemplum für Kantische Ethik ‚heben' wollte.) Wagners Person ist von einer unheimlichen Gleichbeschaffenheit, es ist nichts giftfrei. Es gibt heute eine sehr beträchtliche Zahl — obwohl sie gegen den Lärm der Wagnerianer noch nicht aufkommt — von ernsten Menschen, die das ganze Werk von Bayreuth „als ein Attentat auf die Sittlichkeit empfinden".

Das ist in Wahrheit die Lage, und es ist erstaunlich, daß ein Mann von der kulturellen Umsicht und Hellhörigkeit Hermann Bahrs unlängst die Feindschaft gegen Wagner als ein Produkt ‚Snöbels'

glaubte abtun zu können. Es soll selbstverständlich nicht geleugnet werden, daß, wie früher der Philister gegen Wagner lediglich die Mode von vorgestern verfocht, so heute vielleicht manch Snob gegen Wagner steht, nur weil er als Snob die Mode von übermorgen vorwegnehmen will. Aber gibt es wohl ein wahres Wort, das nicht auch ein Lügner gebrauchen könnte? Jene Wendung dagegen, die der Snob nur vorausahnt und eitel mitmachen will, die wird herbeigeführt werden von Menschen, Dingen und Strömungen, die ungefähr so ernsthaft sind wie das Schicksal Friedrich Nietzsches. Die Stelle, an der Hermann Bahr neulich sein seltsam irriges Urteil über die Wagnerfeindschaft abgab, enthält aber ein andres, doppelt interessantes Dokument für die Los-von-Wagner-Bewegung in Deutschland. In dem Bayreuth-Heft des ‚Merker‘ schreibt Thomas Mann eine ‚Auseinandersetzung mit Wagner‘. Dieser Autor ist keine revolutionäre Natur, kein titanischer Lichtbringer und kein Kaukasusgeschmiedeter, und er ist weit davon entfernt, Prometheusgesten zu posieren. Aber er ist, als Stilist wie als Geist, einer der aufrichtigsten, reinlichsten, sachlich treuesten Männer im deutschen Schrifttum der Gegenwart, der sich still und zäh und „ohne es sich bequem zu machen“, durch den Berg unsrer Zeit hindurcharbeitet. Und Thomas Mann hat, aus vielen seiner Dichtungen ist das leicht genug zu erkennen, als ganzer Wagnerianer begonnen, ja, seine ganzen Begriffe von Theaterkunst, und vielleicht von Kunst überhaupt, haben einmal in ‚Lohengrin‘ und ‚Tannhäuser‘ gewurzelt. Vor noch nicht vier Jahren schrieb derselbe Thomas Mann in einer Rundfrage der Zeitschrift ‚Nord und Süd‘ ein merkwürdiges Manifest über Theaterkunst. Darin wurde eigentlich Wagnertum und Theater identifiziert — und dann das Theater entschieden verworfen, etwa so, als ob diese Stätte des ‚König Lear‘, der ‚Iphigenie‘, des ‚Prinzen von Homburg‘ den Genius Wagners korrumpiert habe. Inzwischen ist aber Thomas Mann noch klarer und gerechter geworden. In seiner neuen ‚Auseinandersetzung‘ weiß er, wo die Schuld liegt, und obwohl er mit dem zarten Respekt schreibt, den ein Mann seiner Art dem Götzen der eigenen Vergangenheit schuldet, kommt er doch ganz und gar zu uns, den Feinden Wagners, hinüber und schreibt vorsichtig, aber entschieden:

> „Heute jedoch glaube ich nicht mehr, wenn ich es jemals glaubte, daß die Höhe eines Kunstwerkes in der Unüberbietbarkeit seiner Wirkungsmittel bestehe. Und ich meine zu wissen, daß Wagners Stern am Himmel des deutschen Geistes im Sinken begriffen ist.“

Und später:

> „Wagner ist neunzehntes Jahrhundert durch und durch, ja, er ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche, die vielleicht als groß und gewiß als unglückselig im Gedächtnis der Menschheit fortleben wird. Denke ich aber an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagnerschen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unter-

scheidet: irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und selbst gesünderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht — eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen."

Diese Selbstüberwindung eines alten begeisterten Wagnerianers ist um so bedeutender, als sie selbst in der ältern Generation keineswegs vereinzelt dasteht. Die Redaktion der Zeitschrift aber (und das ist das zweite interessante Dokument zur Wagner-Sache) entschuldigt in einer Anmerkung diesen der Vollständigkeit halber auch zugelassenen Beitrag zum Bilde Wagners in der Gegenwart und nennt ihn das Symptom „für eine seltsame, unleugbar vorhandene, wenn auch sicher vorübergehende Strömung in unserm geistigen Leben". Diese Blindheit der Wagner-Gläubigen, die sich allen Zeichen der Zeit verschließt, ist es, die unsern Sieg beschleunigen wird: diese Strömung wird vielleicht wirklich bald vorübergehen können, weil sie ihr Ziel erreicht hat, weil sie den Kult Wagners weggespült hat. Aber nein: diese Strömung wird vielleicht nicht vorübergehen — — —

Es sind etwa fünf Jahre her, da war ich mit einem etwa zehn Jahre älteren Mann im Gespräch, im Park von Weimar. Der Mann nimmt als Dramatiker wie als Dramaturg und Schriftsteller eine sehr beträchtliche Stellung im heutigen Deutschland ein und gilt, obwohl er fast immer der Großstadt fern und mit allem snobistischen Treiben in Feindschaft gelebt hat, vielen jüngern Geistern als Führer. Das Gespräch kam auf Bayreuth. Da blieb mein Mann plötzlich stehen, sah mich von der Seite an und fragte: „Haben Sie noch Aktien auf Wagner?" Ich sagte: „Seit meinem neunzehnten Jahr nicht mehr viele." Und er erwiderte: „Verkaufen, verkaufen! In zehn Jahren stehen sie auf Meyerbeer!" Was sagt die Gemeinde der Gläubigen dazu, daß es solche Lästerer gibt? Und noch dazu, wie ich ihr versichern kann, so viele, daß sie alle deutschen Wälder abholzen müßte, wenn die ganze Ketzerbrut verbrannt werden sollte. Aber das wollte ich eben sagen: Mein Mann hat gar nicht Recht gehabt! In fünf Jahren sind wir noch nicht so weit, und in einem Sinne werden die Aktien wohl nie auf den Kurs von Meyerbeer fallen. Nicht nur weil die Quantität des Wagnerschen Talentes größer ist als des Meyerbeerschen — das zu beurteilen haben wir vielleicht noch gar nicht die Distanz — aber Wagner wird ganz bestimmt um so viel länger als Meyerbeer leben, wie er komplizierter und gefährlicher ist. Gewiß, auch sein riesiges Talent geht nirgends in die Tiefe, die echte Tiefe des künstlerischen Materials. Aber die falsche Tiefe einer intellektuellen angeklebten Bedeutsamkeit wird diese Oberflächenwerke doch immer wieder verführerisch machen für alle Leute, die zu bequem oder zu unkultiviert sind, sich der strengen Zucht eines reinen Kunst-

werks hinzugeben. Ich glaube, daß der Ruhm Wagners mit jeder Welle romantischer Dekadenz immer neu aufleben wird, aber ich glaube, daß auch immer wieder die Freunde der reinen Luft und der ehrlichen Arbeit zur Stelle sein werden, um seinen Ruhm zu bekämpfen.

Von meinem Krankenlager aus / von Peter Altenberg

Ich lese so viel wertlose Bücher annonciert, besonders die, deren Illustrationen ebenso unverständlich blöd wie die Sand in die Augen streuenden pathologisch-aufgeblasenen Texte dazu sind. Ich gelte selbst als unverständlich und verworren. Das ist aber ein großer Irrtum. Ich bin nämlich ganz einfach zu verstehen für Leute, die eine Seele haben und sogenannte ‚Hyperästhesien‘, wie wir Griechen uns auszudrücken belieben, damit das Volk uns nicht sogleich verstehe. Auf Deutsch heißt es: Ueberempfindlichkeiten. Und daran krankt oder, wie tiefer Denkende es auffassen, daran gesundet allmählich unser bisher ein bischen zu brutales Zeitalter. Aber, um auf das Thema dieses Aufsatzes zu kommen, dessen Einleitung bisher ziemlich verschroben und unnötig gewesen ist — ich fühle mich eben in diesen verworrenen Zeitläuften verpflichtet, ein unbeschreiblich einfaches, Kindern verständliches, herrliches, rührendes Buch öffentlich zu erwähnen: ‚Blaise, der Gymnasiast‘ von Philippe Monnier, übersetzt von Dr. Rudolf Engl und Marie Döderlein, im Verlag von Albert Langen. Ich glaube, viele unsrer Literatursnobs werden sich schämen, wenn sie die Wirkung dieses unerhört einfachen Buches verspüren werden in ihren zu gordischen Knötchen verschlungenen Gehirnchen! Es ist keine sonderliche Kunst, sich, indem man andre, Contemporains, bewundert, den Erfolg eines adelig denkenden Unabhängigen, Vorurteilslosen zu ergattern! Aber solche Manöver wird man dem todeskranken, bereits in lichtern Sphären befindlichen Autor der ausgezeichneten Bücher ‚Wie ich es sehe‘ und ‚Was der Tag mir zuträgt‘ keineswegs zumuten können. Blaise, der Gymnasiast, versetzt feinfühlige Menschen in alle poetisch-romantisch-alltäglichen Vorkommnisse ihrer Jugend, deren Erlebnisse niemand vor dem vierzigsten Lebensjahr zu genießen oder literarisch zu verwerten weiß! Jugendzeit, du goldene Zeit — — — aber mit welchen tiefen Niaiserien ist sie in diesem Buche vorgeführt! Man erholt sich von sogenannten talmimodernen Malern, Dichtern, Bildhauern und Frauen. Wenn ich einfach sein will, so muß ich es vor allem auch wirklich sein können. Nicht ein jeder darf als härener Pilger uns belästigen!

Der Dichter der Straße / von Egon Friedell

1

Stellen wir uns vor, jemand hätte in so und so viel hundert Jahren die Aufgabe, von unsrer Zeit ein Charakterbild zu entwerfen. Die Gefahr, daß der Faden der exakten historischen Ueberlieferung durch irgend eine elementare Völkerschiebung plötzlich abgerissen wird, ist heute nicht so groß wie vor zwei Jahrtausenden. Nehmen wir also an, daß alles Wichtige in zuverlässigen Dokumenten erhalten ist. Wohin wird dieser Jemand sich zuerst wenden? Die politischen Verhältnisse einer Zeit sind niemals völlig klargestellt. Wir selbst wären ja in Verlegenheit, wenn wir über den politischen Charakter der Gegenwart etwas ganz Definitives auszusagen hätten. Hier gibt es immer große Geheimnisse, und das liegt in der Natur der Sache, denn man kann nicht auf dem Markt Politik treiben. Aber der Zustand der allgemeinen Zivilisation ist eine offenkundige Tatsache, die sich auch in den kleinsten Lebensäußerungen unzweideutig ausprägt. Indessen: diese Dinge sagen wenig von unsern wirklichen psychologischen Verhältnissen. Telephon und Setzmaschine, Kinematograph und Untergrundbahn hat es freilich niemals vorher gegeben; aber alle diese Dinge sind nur eine Außenseite, die erst verständlich wird, wenn man den Kern kennt. Unsre Schulen und Kirchen, unsre Parlamente und Ballsäle sind noch weniger geeignet, Aufschluß zu geben; sie gehören gar nicht zu uns. Diese Erscheinungen verraten fast gar nichts von unsern wirklichen Wünschen und Abneigungen, unsern Vorzügen und Fehlern, denn sie sind Institutionen, und Institutionen sind immer rückständig. Unser modernes Straßenbild mit seinen fünferlei und sechserlei Verkehrsmitteln, die hintereinander, durcheinander und übereinander weg sich kreuzen, unsre Kaufhäuser und Kontore mit ihrem hastigen und dabei doch so präzisen Verkehr, unsre ganz neuartige Beherrschung von Raum und Zeit: dies alles ist ja gewiß ein Stück unsers Wesens, aber nur ein sehr äußerliches und gewordenes. Es ist für eine Pflanze natürlich sehr charakteristisch, wie ihr Rindengewebe, ihr Bastgewebe, ihr Holzkörper beschaffen ist; aber diese Bestandteile ihres Baues sind verhältnismäßig tot und nichts als der Ausdruck gewisser bildnerischer, innerer Lebenskräfte, die erst erschlossen werden müssen, wenn man diese Produkte überhaupt begreifen will.

Die innere Struktur, kurz gesagt: die psychische Mechanik eines Zeitalters wird uns nur verständlich durch jene Kräfte, die vom Alltag völlig abgelöst scheinen und dennoch die einzigen sind, die das Leben einer Zeit mit allen seinen Schicksalen, seinen Höhen und Tiefen zum plastischen Bild zusammenfassen. Es sind die Werke der Kunst und Philosophie. Wenn wir die Philosophie und Dichtung um Rat befragt haben, werden uns plötzlich eine Menge von unbegreiflichen Ab-

sonderlichkeiten des täglichen Lebens klar. Diese philosophischen und dichterischen Dokumente machen die übrigen kulturhistorischen Daten nicht überflüssig, aber sie rücken sie erst ins rechte Licht. Denn die Philosophen und Künstler sind die wenigen Menschen in jedem Zeitalter, die reden können. Die andern sind stumm, oder sie stammeln. Ohne Dichter und Philosophen wüßten wir nichts von vergangenen Zeiten: wir hätten blos fremde Hieroglyphen, die uns verwirren und enttäuschen. Gerhart Hauptmann hat einmal den Dichter mit einer Windesharfe verglichen, die jeder Lufthauch zum Erklingen bringt. Halten wir dieses Gleichnis fest, so können wir sagen: im Grunde ist jeder Mensch ein Instrument mit solchen empfindlichen Saiten; aber bei den meisten bringt der Stoß der Ereignisse die Saiten blos zum Erzittern, und nur beim Dichter kommt es zum Klang, den jedermann hören und erfassen kann.

Die Philosophie und Kunst einer Zeit ist daher nicht verschieden von der Kultur einer Zeit, denn sie ist nichts als die Niederschrift dieser Kultur. Die Philosophen und Dichter sind zu allen Zeiten die menschlichsten Menschen gewesen, und darum kann man auch sagen: sie waren die historischen Menschen.

Dies ist der Hauptnutzwert des Dichters. Er ist seiner Zeit wertvoll als ihr Photogramm, für ihr gegenwärtiges und für ihr zukünftiges Leben. Hier, in dieser klaren, reinen Platte, die für jeden kleinsten Lichtunterschied so empfindlich ist, lernt sie ihr Antlitz betrachten und ihre Gestalt erkennen, mit allen ihren Stärken und Gebrechen, ihren Gesundheiten und Krankheiten, ihren Ernsthaftigkeiten und Lächerlichkeiten. Und wenn sie vorüber ist, nimmt der Spätere dieses Bild in die Hand und erkennt sie wieder. Der Dichter bewahrt sein Zeitalter auf; ohne ihn würde es nicht erhalten bleiben. In diesem verkleinerten, dauerhaften Porträt vermögen auch die Spätern wieder Licht und Dunkel nachzuprüfen und in sich nachzuerleben.

Wie sieht nun der Mensch unsrer Zeit aus? Der Mensch, der uns entgegentritt auf der Straße und im Salon, im Hörsaal und in der Volksversammlung, in der Tageszeitung und im Couplet, in Eßbestecken und Modewesten, in Kassenstücken und Saisonromanen? In allen diesen Dingen steckt er nicht. Er muß vielmehr aus diesen verwirrenden und trübenden Hüllen herausgezogen, extrahiert werden. Wo ist er, dieser Extrakt?

Wir finden ihn niedergelegt in den Büchern und Bildern der Dichter.

Dieser Mensch — er kennt sich selbst nicht. Er ist der Ansicht, das Auto sei eine gute Erfindung, und Telephone seien recht vorteilhaft für den Schnellverkehr. Bisweilen äußert er, er lebe in einer Zeit der zunehmenden Kolonialpolitik und der abnehmenden Religiosität. Ueber die Abstammung des Menschen denkt er verschieden; über den

Niedergang des Kleingewerbes ist er sich hingegen vollkommen klar; ob aber die Kunst das Leben wiedergeben solle, erscheint ihm wieder als eine offene Frage. Mehr weiß er nicht von sich; das andre in ihm ist der Dichter. Dies war immer so.

Man gebe sich darüber keinerlei Illusionen hin. Die versunkene griechische Kultur, der wir so sehr nachtrauern, bestand in dem Gehirn eines Durchschnittsatheners aus demagogischem Geschwätz, strategischen Kannegießereien, sportlicher Fachsimpelei und Zwiebelpreisen. Wenn wir nämlich abziehen, daß sich in seinem Gehirn auch Sophokles, Sokrates und Phidias befanden.

(Fortsetzung folgt)

Mit der Lacerte / von Arthur Sakheim

Auf den Wassern, gleich zagem Verlangen,
Liegt des wachsenden Morgens Arom;
Halbträumend, in lautlosem Prangen,
Verrinnt der gelassene Strom.

Wir fühlen das Schifflein Lacerten
Hinschauern in kränklichem Takt —
Vorbei an den hängenden Gärten,
Dem nebelumflorten Smaragd.

So kühl sind die freudlosen Gluten,
So weltverloren wir Zwei —
Und immer das seidene Fluten:
Ein stetiges, graues Vorbei.

Da öffnet sich leicht den Gebeugten
Ein silberumwundenes Tor —
Ein schwirrendes, blühendes Leuchten,
Das unsre Sinne erkor.

Die Sonne, das Meer — sie bescherten
Uns Heiltrank und Wiedererstehen,
Verliehen mit Königsgebärden
Uns strahlende, stille Trophäen.

Aus einem Gedichtbuch, das unter dem Titel ‚Magnisicat' bei Carl Reißner in Dresden erscheint.

Andreas Hofer / von Felix Braun

In Sterzing, einer alten Landstadt Südtirols, deren hundertjährige hellgefärbte Häuser mit kleinen Blumenerkern, Lauben und Zieraten voll Frühlingsanmut inmitten dunkler grüner Waldberge verharren, indes Himmel und Lüfte schon eine Ahnung Italiens leise zu erwecken beginnen — dort wurde unlängst ein armseliges Denkmal für die Freiheitskämpfer von 1809 mit vielen Fahnen, Blechmusik, einer klerikalen Rede, einem Trachtenfestzug und unter großem Zulauf Volks enthüllt. Für den Abend, der doch nicht leer ausgehen durfte, war vom Katholischen Gesellenverein eine Aufführung des in Tirol sehr beliebten Volksschauspiels ‚Andreas Hofer' von dem Kleriker P. Ferdinand von Scala angekündigt worden, die denn auch mit so glücklichem Gelingen stattfand, daß es diejenigen, die etwa die geheime und hochmütige Hoffnung einer billigen Erlustigung hegten, durch die Enttäuschung des anders gewonnenen Abends aufs kräftigste beschämen mußte.

Es ist natürlich eine Dilettantenvorstellung gewesen, und wers nicht wußte, hätte es gewiß sogleich gemerkt. Das wäre auch gar keine Kunst gewesen. Deshalb schreibe ich auch nicht, und ebensowenig wäre die Dichtung eines Berichtes würdig, ob ihr gleich manches nicht ganz abgesprochen werden kann; ihr Gefühl hat sie oft wirklich hochgebracht. Sie ist auch ganz geschickt gemacht. Wenn der Vorhang sich hebt, sieht man den Raffl, den Judas Tirols, ein Bild elendester Verkommenheit, am Wirtshaustisch sitzen. Das ist kein schlechter Beginn. Schon gerät er mit dem anwesenden Speckbacher und dem Wirt in einen Streit, als ein bayrischer Kommissar eintritt, der die Aufgabe hat, neue Steuern, Erlässe und Strafen zur Kenntnis zu bringen, was er denn auch unter Hohn- und Schimpfworten so lange tut, bis der ungestüme Speckbacher ihm an die Gurgel will. Der Wirt kämpft mit dem Rasenden, ihn seiner Unbesonnenheit zu entreißen; es gelingt, der Bayer gibt sich neuen Schmähungen hin — da springt die Tür auf, und herein tritt ein hoher, starker, breitschultriger Mann, von dem Majestät groß ausgeht. Indem er den bayrischen Schreier mit einigen entschiedenen Worten zur Ruhe weist, geht diese Majestät in seine Stimme über; — mit selsamer Ergriffenheit erfassen wir, wie sie aus dem groben Dialekt der Mitspieler nur so hervorschwebt: weich, rein, mit dunkelndem Glanze. Und vollends sein Gang, seine Gebärden, sein Blick —: sie lassen keinen Zweifel, daß der Sprechende Andreas Hofer selbst ist. Sein brauner Bart ist echt, sein Gesicht trägt keine Schminke, an den Wangen oben unterm Aug kann man mit dem Opernglas das dünne Netz roter Adern erkennen, das man bei ältern, hart arbeitenden Männern oft bemerkt. Diese Lebendigkeit durchdringt das Spiel mit einer eigentümlichen Illusionskraft, daß man Traum und

Wirkliches vermengen muß. Ich habe das Gefühl, daß es Andreas Hofer selbst ist, der da über die Bretter schreitet. Und es ist auch Andreas Hofer, es ist einfach Tatsache, daß er es ist.

Und um dieses Hofer willen schreibe ich das kleine Erlebnis dieser Aufführung nieder. Es ist für mich kein Zweifel, daß ich einer außerordentlichen schauspielerischen Enthüllung in Heldentum und Gestalt beigewohnt habe. Ich könnte nicht sagen, daß mich außer Baumeister, Balajthy und Rittner ein Schauspieler tiefer bewegt, inniger in Gedichtetes versponnen hätte, als dieser Mann, der seine Gestalt war, einfach war, nichts als war. (Vielleicht übertreibe ich da, aber wenigstens für den Augenblick vermöcht ichs nicht zu sagen, wer mich außer jenen dreien so ergriffen hätte.) Man mußte nur seine Blicke sehen, wie die im Spiel waren, wie die umherträumten in den Grenzen des angenommenen Lebens — seine Güte — oh! diese männliche Güte! — seinen Edelmut und seinen Zorn, seine Frömmigkeit und seine Melancholie, zu der er die Sentimentalität des Dramas umgeschaffen hatte. Er nimmt ein Kind auf den Arm, auf den Schoß — er kniet an einer Leiche hin, spricht einem Elenden zu, tröstet sein Weib oder irgend einen Lieben, horcht — und man nehme hier alle Phantasie des Herzens zusammen! — von den Fenstern der innsbrucker Hofburg auf das Geläute der Kuhglocken hinaus, Vizekönig von Tirol, der er ist, und wird langsam Bauer zurück, Blick glänzt auf, alte Stimme ruft, wem das Vieh zu eigen wäre, wann mans sehen könne, wollt' wohl eins erstehen . . . Dies ist auch schön in der Dichtung, die Gerechtigkeit muß es ihr lassen und verzeichnet es gern. Schade nur, daß der Verfasser seinem Helden zuviel Kraft in Güte verwandelt, zuviel festen Mut in Reflexion und Trauer gebrochen hat. Aber eben diese Trauer spielte der Ruhmlose oben auf der Bühne sich zu höchstem Ruhme: mit einem so edlen Anstand, einer solchen Gebanntheit in den Körper, den er von dem Helden zu seinem Geiste angenommen hatte, daß es war, wie wenn das Jahrhundert versunken wäre, Rauch und Blutdampf vom Iselberg herüberzöge, Hall der Stutzenfeuer mit großem Echo fern verschölle, und das Land sich eröffnete mit allem Landsturm, mit bäurischem Gewaffen, Kriegsrosenkränzen und den schwimmenden Botschaftsfeuern auf den Flüssen . . .

* * *

Ich habe später erfahren wer er war. Er heißt Rambold und ist Färber. Er ist reich; die zwei letzten Häuser, gleich beim Wald, gehören ihm. „Ja," sagte die Wirtin, „der Rambold! Der kann schon viel! — Wissen S', bei der Fastnacht — da ist er auch immer der Lustigste. Da sollten Sie ihn einmal hören — so viel kann der." In diesem Augenblick kam er selbst. Ehe ich es noch verhindern konnte, hatte ihn die Frau angerufen. So trat er staunend näher. Da sagte

ich ihm — weil ich ja mußte — wie mir sein Spiel so sehr gefallen hat. Ganz verlegen stand er da. „Wenns Ihnen nur g'fallen hat," sagte er und reichte mir nach kleiner Hin- und Widerrede mit der schönen Offenheit die Hand, die alle Tiroler besitzen und um deretwillen man sie so achten muß.

Das dresdner Theaterjahr / von Felix Zimmermann

Die dresdner Hofoper hat um die Mitte des vorigen Spielwinters ihre weithin gerühmte Uraufführung des ‚Rosenkavaliers' gehabt, die vorwärts und rückwärts Glanz über dies musikalische Kunstinstitut verbreitet hat. Neben diesem Leuchtpunkt waren aber auch wenig andre Lichtquellen vorhanden. Nur noch eine einzige Uraufführung kam zustande, die zudem noch mancherlei Mißgeschick ausgesetzt war und keinen dauernden Wert bedeutete. Nämlich der historisch gefärbten Oper von Karl von Kaskel: ‚Der Gefangene der Zarin', deren Textbuch von Rudolph Lothar nach einem französischen Theaterstück Scribescher Schule zurechtgemacht war. Leider reichte Kaskels musikalische Ausdruckskraft nicht aus, das angestrebte Konversations-Musikdrama historischen Gepräges zu verwirklichen. Mit diesen zwei Werken war die Begeisterungsfähigkeit der Opernleitung für Neuschöpfungen verraucht. Es kam nur noch zu einer gänzlichen Neuausstattung des ‚Lohengrin' für seine vierhundertste dresdner Aufführung. Durch die Gestaltung des Bühnenbildes, die Hoftheatermaler Altenkirch, Kostümmaler Fanto und technischer Oberinspektor Max Hasait durchgeführt haben, wurde dem ‚süßesten' der Wagnerschen Opernwerke ein malerisch und architektonisch kraftvoller Grundton verliehen. Man hat sich an den romantischen Stil der Frühzeit gehalten und ist in der Ausstattung mit kulturhistorischer Treue verfahren. Dieser Kulturrahmen, in dem noch nicht ganz überwundene heidnisch-germanische Reste der Heldenzeit mit der neuen Mystik des Christentums nebeneinander bestanden, war für Gottesgericht und Gralsbotschaft durchaus geeignet. Barys Lohengrin und Eva von der Ostens Elsa gaben der Neugestaltung eine wundervolle, milde Idealität.

Daß daneben ‚Carmen' und ‚Margarete' je die zweihundertste Aufführung erlebten, ist bemerkenswert für die Bedürfnisse des Opernpublikums. Wagner und Puccini erreichen in Dresden die höchsten Aufführungsziffern, während Mozart unverantwortlich vernachlässigt wird. ‚Don Juan', ‚Zauberflöte', ‚Figaros Hochzeit' haben zurzeit keine Stätte an der dresdner Hofoper. Die ‚Entführung aus dem

Serail' mit Margarete Siems, der Feldmarschallin des Rosenkavaliers, wurde recht erfreulich neu inszeniert, hat aber nicht den dauernden Beifall des Publikums gefunden. Die Vernachlässigung Mozarts ist um so seltsamer, als Ernst von Schuch eigentlich alle besondern Eigenschaften des Mozartdirigenten besitzt. Sie erklärt sich zum Teil aus der für Mozart wenig günstigen Größe des Opernhauses und der nicht genügenden Eignung des Sängermaterials. Es besteht indessen Aussicht, daß hier eine Wendung eintritt.

Zwei Sänger ersten Ranges sind aus dem Verbande der dresdner Oper ausgeschieden: Karl Burrian unfreiwillig infolge der bekannten Schwierigkeiten seiner persönlichen Lebensführung; Karl Scheidemantel freiwillig nach einer fünfundzwanzigjährigen reichen Tätigkeit im reinen Dienste seiner Kunst, in der er so ziemlich alle großen Aufgaben des Baritonisten meisterlich erfüllt hat. Sein Abschied als Hans Sachs wurde zu einer tief eindrucksvollen Huldigung, an der alle Solisten der Oper als ‚Volk von Nürnberg' teilnahmen. Diesen Verlusten hätte sich beinahe noch der Karl Perrons beigesellt, wenn sich nicht gegen die starke Neigung, ihn klanglos ziehen zu lassen, eine stärkere Abneigung, auch ihn plötzlich zu verlieren, krisenhaft geltend gemacht hätte. Er wurde durch Gastspielvertrag auf einige weitere Jahre verpflichtet. Diese beunruhigenden Vorgänge und die Tenornot, die durch Burrians Ausscheiden sowie durch Sembachs Erkrankung eintrat, und die der vielgewandte junge Fritz Soot aufopfernd zu überwinden half, haben das verflossene Opernjahr recht ungünstig beeinflußt, wie allein die Tatsache zeigt, daß fünfundsiebzig Gastspiele stattgefunden haben. Es wird einer ruhigen und zielbewußten Arbeit bedürfen, um die Brüchigkeit dieser Zustände dauernd zu festigen.

Im Schauspiel wird der an dieser Stelle schon wiederholt gekennzeichnete Kurs weiter innegehalten. Die Vielseitigkeit der Aufgaben, die durch Versagen der andern beiden Theater dem Hofschauspiel allein zufallen, erschweren natürlich die Arbeit ungemein. Es gilt, in Klassikervorstellungen ein dem hohen Ruf des Theaters entsprechendes Niveau zu wahren oder wieder zu erreichen, durch Neueinstudierungen älterer Werke den Spielplan zu erweitern, den zahlkräftigen Abonnenten ihre Lieblingsgerichte aus der dramatischen Küche für Hausmannskost vorzusetzen, die deutsche und ausländische Tagesproduktion in einigen Proben darzubieten. Schon dadurch herrscht hier eine größere Regsamkeit als in der Oper. Freilich werden nicht alle hohen Ziele erreicht, und die schwer zu vereinbarenden Kunsttendenzen, die man nebeneinander verfolgt, ergeben ein etwas unruhiges und buntes Bild. Erst ein Längsschnitt durch die Entwicklung mehrerer Jahre zeigt, daß das Streben des Dramaturgen Karl Zeiß dahin geht, die Vertreter des, sagen wir einmal: neuklassischen Dramas zu Worte kommen zu lassen.

Unter diesem Gesichtspunkt war die Uraufführung der ‚Ninon de Lenclos' von Paul Ernst das wichtigste Ereignis, obwohl es weder äußerlich noch innerlich zu einem rechten Erfolge führte. Für die asketischen Reize dieser Kunst des „absoluten Dramas" konnten sich nur wenige erwärmen, und die Struktur der Tragödie überzeugte nicht davon, daß der Dichter „die Konzentration seines Stoffes bis zu jener Geistigkeit, in der alles notwendig und wirkend ist zu seinem einen Ziel," wie er selbst theoretisch fordert, hier denn auch erreicht habe. Vielmehr überwucherte die verstandesklare Rhetorik mit allzugroßem Wortreichtum die architektonischen Linien, und die Selbstanalyse der großen Buhlerin trieb alle instinktmäßige Weiblichkeit in eine erkältende Philosophelei. Insbesondere der dritte Akt mit seiner Verachtung realer Psychologie der Vorgänge wirkte auch auf denjenigen abschreckend, der Paul Ernsts Theorie des Dramas kannte und würdigte. Seine schöpferische Kraft hat hier nicht ausgereicht. Für die Gestalt der Ninon konnte er kaum eine geeignetere Darstellerin finden als Hermine Körner mit ihrer sinnlichen Kühle und norddeutsch klaren Geistigkeit. Trotz diesem Mißerfolg des Ernstschen Dramas werden viele dem Schaffen dieses Dichters Verständnis entgegenbringen, wenn man uns, zum Beispiel, die ‚Brunhild' darbieten wollte.

Phantasieerwärmend wirkte dagegen eine reizvoll märchenhafte und orientalisch bunte Darstellung der Auferstehungs-Groteske ‚Vertauschte Seelen' von Wilhelm von Scholz, deren geistvoll-poetischer Grundgedanke leider etwas umständlich totgehetzt wird, ohne eine Auferstehung feiern zu können. Auch reichte die schauspielerische Variabilität nicht völlig aus, um die letzte Illusion der Seelenwandlungen zu erzielen; doch ergötzte Hanns Fischers einfallsreiche Regie durch höchst groteske Züge. Daß diese Regie auch dem Traumdrama ‚Hans Sonnenstößers Himmelfahrt' von Paul Apel glänzend gerecht wurde, ist hier schon gerühmt worden. Auf nicht minder ungewöhnliche Bühneneindrücke ging eine Aufführung des von Wilhelm Wolters bearbeiteten ‚Advokaten Pathelin' aus. Man gab die Farce im Stil eines Marionettenstückes vor kindlich bunten Bilderbogendekorationen und mit puppenhaften Geberden der Schauspieler und erzielte damit sehr amüsante Wirkungen.

Ein Experiment war auch Frederick van Eedens Tragikomödie ‚Ysbrand'. Die Darstellung des Titelhelden durch Paul Wiecke verschob die psychologische Deutung seines Charakters aus dem Versonnenen und Verschlossenen ins Schwärmerische und Verzückte, vermochte aber gleichwohl im dritten Akt zu erschüttern. Reichlich spät erhielten wir dann auch das meistumstrittene Drama dieses Jahres, Schönherrs ‚Glaube und Heimat'. Die Aufführung gab die kalte Luft und die harten Bewegungen des Stückes größtenteils recht gut, zumal in Hans Wahlberg ein Darsteller des Rottbauern gefunden war, der aus seiner

breiten und schweren Natur die Seelenentwicklung glaubhaft zu machen vermochte. Die sozusagen nüchterne Pathetik dieses Theaterstückes konnte aber auch dadurch nicht zur echten Dichtung gesteigert werden. Immerhin ist es noch ein gut Stück hinab zu der leeren Theaterei des ‚François Villon' von Leo Lenz, die auch mit den schönsten Kostümen ihre innere Oede nicht zu verdecken vermochte. Sonst wurden von der neuen Produktion noch Bahrs Komödie ‚Die Kinder' und Ludwig Thomas derber Schwank ‚Erster Klasse' geboten, der damit wohl zum ersten Mal auf einer Hofbühne in Szene ging. Von ältern Werken wurden Hartlebens ‚Sittliche Forderung' und Hauptmanns ‚Einsame Menschen' erneuert; auch Gutzkows ‚Uriel Acosta' und Nestroys ‚Lumpazivagabundus' wurden dem Spielplan eingefügt. Ganz für sich stand eine Gelegenheits-Ausgrabung. In dem ‚Nymphenbad' des Zwingers, einem kleinen abgeschlossenen Hofe des alten Barock-Rokokobaues, spielte man an einem sonnendurchstrahlten, vom süßesten Amselschlag durchflöteten Maitag das Schäferspiel ‚Sylvia' von Gellert. Ein köstliches Stückchen historischer Wiederbelebung rokokösen Geistes unter freiem Himmel inmitten einer modernen Großstadt.

Die wichtigste Neueinstudierung galt dem ‚Wallenstein'. Sie verheißt Dauer. Wir haben jetzt eine szenische Neugestaltung des dreiteiligen Werkes, die an historischer Echtheit ebenso hoch steht wie an poetischer Wirkung, und deren Regie einige sehr glückliche Neuerungen gebracht hat, insbesondere die Verlegung der großen Bankettszene hinter hohe Glasfensterbogen, die in sehr sinngemäßer Weise das Spiel auf der Vorder- und Hinterbühne auseinander halten. Schauspielerisch stand mit der bisherigen Besetzung noch nicht alles auf voller Höhe, doch sind Lothar Mehnerts Wallenstein und Hans Wahlbergs Octavio reife und große Lösungen.

Von Ausländern kamen Shaw und Wied zur Geltung. Shaws ‚Verlorener Vater' kann freilich nur als ein pleasant play gelten, das die Frauenemanzipation im allgemeinen geradesogut treffen will wie die Erziehungsdilettanterei im Jahrhundert des Kindes, die schlechten Ehen geradeso wie die dummsentimentalen Liebschaften. Den Shawschen Darstellungsstil hat vor allem Hermine Körner als Gloria mit starker Sicherheit gefunden. Von Gustav Wied sahen wir das lyrisch-sentimentale Schauspiel ‚Der alte Pavillon', dem weniger dramatische als malerische Stimmungsreize abgewonnen wurden, und ‚Die Abrechnung', das amüsante Idyll aus dem Altmännerhaus, in dem Hanns Fischer als alter Helms und Adolf Müller als Krakau durch feinste Komik exzellierten. In Molières ‚Misanthropen', der neu aufgenommen wurde, gab Paul Wiecke dem Alceste einen Reichtum des Gefühlslebens, eine modulationsreiche Skala vom bloßen Mißtrauen bis zum heißen Haß hinab, daß man dieser wachsenden Zerstörung eines im Grunde edlen Geistes mit innerm Schauder folgen konnte. Daß die Aufführung

nicht den traditionellen Ton der französischen hohen Tragödie nachzuahmen suchte, sondern den menschlichen Kern der Charakterkomödie aufzudecken strebte, war nur zu billigen.

Man sieht, es ist nicht ganz wenig, was das Hofschauspiel in einem Spielwinter geboten hat. Aber es ist ein Vielerlei, dessen Bewältigung durch größtenteils die gleichen Schauspielkräfte in den verschiedensten Stilarten zwar Anerkennung verdient, das aber doch auch die Gefahr der Kraftzersplitterung in sich birgt. Eine gewisse Unruhe, die wie Ziellosigkeit aussieht, ist dabei nicht zu vermeiden, und es ist leider auch festzustellen, daß nur weniges von all dem Unternommenen zu dauerndem Gewinn zu werden pflegt. Das ist nun freilich anderswo auch nicht viel anders. Erfreulich ist dagegen der Aufschwung, den die Regie und Ausstattung nach der malerischen und plastischen Seite hin gewonnen hat. Es gab Zimmerausstattungen vom modernsten Geschmack, Interieurs von fast kostbarer Echtheit, Landschaften voll reichen Stimmungszaubers, Kostüme und Trachten von erlesenem Farbenreiz — Augenweiden, deren Harmonie der gemeinsamen Arbeit der Maler Fanto und Altenkirch zu danken ist. Daß sie auf dem Boden des jeweiligen dramatischen Bedürfnisses erwächst, dafür sorgen die Regisseure Hanns Fischer und Ernst Lewinger.

Daß ich fast ausschließlich bei der Tätigkeit der beiden Hoftheater verweilt habe, ist dadurch gerechtfertigt, daß weder Residenz- noch Zentraltheater für die theatralische Kultur irgendwie Wesentliches beizusteuern haben. Auch diesmal ist darüber nichts Neues zu sagen. Das Residenztheater versorgt den sozialen und geistigen Mittelstand nach wie vor mit künstlerisch bedeutungslosen, ja wertlosen Sachen wie Ohorns ‚Strebern' oder Albert Pauls ‚Neuer Zeit'. Oder es bringt die durch Sensationsgehalt mit Scheinwerten erfüllte Ware wie Lengyels ‚Taifun'. Dabei hat es einige recht gute Schauspieler, wie Marie Grundmann und Adolf Wagner, die in modernen Stücken vorzügliche Entfaltungsmöglichkeiten finden könnten. Die einzige Neuerung, wenn auch eine von zweifelhaftem Wert, wies das Residenztheater damit auf, daß es nun auch Uraufführungen von Operetten bringt, um Dresden darin Berlin und Wien ebenbürtig zu machen. Eine Neuerung, die ihm das Publikum durch unermüdlichen, skrupellosen Operettenkult dankt. So lag das theatralische Flachland auch bei uns überschwemmt von den Wassern der Operettenflut, und während im Residenztheater die ‚Polnische Wirtschaft' wochenlang herrschte, geriet das Zentraltheater schließlich in die Hände von Arsène Lupin, dem Meisterdieb, der dem Publikum noch das letzte künstlerische Schamgefühl entwendete. Nur durch einige Gastspiele — von Hedwig Gasny, Otto Gebühr, Gustav Charlé und andern — hat das Zentraltheater ein paar brauchbare Unterhaltungsstücke, wie Lothar Schmidts ‚Nur ein Traum', zu der wertverschiedenen Buntheit des vergangenen Theaterjahres beigesteuert.

Rundschau

Théophile Gautier
Zum hundertsten Geburtstag

Jeder Dichter hat seinen Eckermann. Emile Bergerat sagt in seinem als Materialsammlung unschätzbaren Buch. ‚Théophile Gautier, entretiens, souvenirs, correspondance‘, daß Gautiers Werke sich auf etwa dreihundert Bände belaufen und in ihrer Gesamtheit ‚die‘ Encyclopédie du dix-neuvième siècle darstellen würden. So urteilt ein pietätvoller Schwiegersohn, dem es die bezaubernde Liebenswürdigkeit seines geistreichen und belesenen Vaters angetan hat. Wir Heutigen sind kritischer. Die besagten dreihundert Bände würden zur Hauptsache Gautiers Zeitungsartikel enthalten. Es ist gut, daß man sie nicht gesammelt hat; denn Zola hat recht: „Quiconque en a lu un, les a tous lus.“ Zola hat auch recht, wenn er meint, Gautier sei lediglich un admirable Grammairien et un admirable peintre. Gautier besitzt die Gabe, scheinbar mühelos Sätze von edlem Bau und musikalischem Wohlklang niederzuschreiben. Seine Feder gehorcht ihm wie ein Hund seinem Herrn. Er ist ein Virtuose der Sprache und ein heimlicher Maler. Sein Stil ist üppig, gleichsam venetianisch, ausgesprochen malerisch, stützt sich fast ausschließlich auf optische Erlebnisse und kennt keinen höheren Ehrgeiz, als Lessings Schulweisheit von den Grenzen der Malerei und Poesie ad absurdum zu führen. Gautier ist ein Anbeter der Form. Er hat zwar paradoxe und exzentrische Neigungen, liebt es, den Bourgeois zu ärgern, hat in den ‚Grotesques‘ den von Boileau verkannten und verbannten vorklassischen Dichtern (Cyrano, Scarron) ein Mausoleum errichtet, ist aber eigentlich ein Feind der Unordnung, jedenfalls ein sehr gewissenhafter Stilist und, alles in allem, mehr Hellene als Gotiker.

Im Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn gebärdet er sich freilich als Stürmer und Dränger. Man denke an die Erstaufführung von Hugos ‚Hernani‘, an die als Symbol für alle Zeiten verehrungswürdige rote Weste, und man lese namentlich das Vorwort der ‚Mademoiselle de Maupin‘. Dieses Vorwort ist ein lehrreiches Seitenstück zu Sudermanns ‚Verrohung der Kritik‘. Gautier nimmt kein Blatt vor den Mund, wahrlich nicht. Auch er fordert eine gründliche Sanierung der literarischen Kritik und wirft den Rezensenten allerlei minderwertige Eigenschaften vor. Aber wie fein und elegant nimmt er sich aus neben dem vierschrötigen Ostpreußen! Seine Beweisgründe sind vielleicht gar nicht immer stichhaltig, aber er entfaltet soviel Esprit und jugendliche Anmut, daß man ihm einige Ungerechtigkeiten und Verstöße gegen die Logik gern verzeiht. Er setzt sich auf das hohe Roß und verkündet selbstbewußt und ein wenig eitel: „Je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire.“

Gautiers Kritik ist farbige Wiedergabe des Gesehenen und Gehörten. Die Fähigkeit der

Analyse ist ihm, der eigentlich und immerhin ein Dichter ist, versagt. Er beschreibt. Er reproduziert. Er ist Enthusiast oder phlegmatischer Genießer. Ich blättere in seinen Theaterberichten und finde diesen für ihn überaus charakteristischen Satz: „Le grand Goethe, le poète olympien, le Jupiter intellectuel, n'a pas daigné d'écrire de sa main divine . . ." Die Begeisterung geht mit ihm durch.

In den ‚Grotesques' stoße ich auf eine andre merkwürdige Aeußerung. Da nennt Gautier die ‚Pucelle' von Chapelain „une lourde gazette rimée, ennuyeuse comme la vie." Langweilig wie das Leben! Dieser hochmütige und melancholische Satz enthält Gautiers Glaubensbekenntnis und Biographie. Er, le pauvre Théo, der von 1836 an tagaus, tagein über mehr oder weniger mittelmäßige Theaterstücke und Gemälde zu schreiben genötigt ist, verachtet das Leben, weist ihm eine Stellung tief, tief unterhalb der Kunst an und hält ihm als einen leuchtenden Schild den stolzesten und demütigsten, wahrsten und falschesten Wahlspruch entgegen: L'art pour l'art! Hans Harbeck

Wilbrandts Nachlaß

Wer nicht Burgtheaterdirektor gewesen ist, kann über das Machwerk eines, der es einmal war, ohne falsche Pietät urteilen. Hört selbst! Es geht ein Vorhang auf, und ein alter Germanenfürst hält einem Abgesandten Roms ein Referat über sein Volk; es sei „säftestrotzend", sagt er unter anderem. Es kommt eine Thusnelda und spricht Tiraden gegen römische Finsterlinge, wo nicht finstere Römlinge, um die sie heute von einer zentrumsfeindlichen Zeitung angestellt zu werden verdiente. Irgendein Arminius liest irgendeinem Quintilius Varus die — werde ich Glauben finden? — von ihm selbst verfertigte Uebersetzung einer Horaz-Ode vor. (Derlei nannte man in den siebziger Jahren ‚historische Milieuschilderung'.) Es setzt stark ein, dieses Stück, aber es wird immer stärker. Hier ist mit nichts gespart: weder mit dem Verrat der aus des Waldes Duster krampfhaft brechenden Cherusker — Scheffel übrigens, an den ich mich hier anlehne, hat diesen Stoff viel origineller behandelt — noch mit Bardengetön, Gatten- und Mannentreue und der Durchspeerung des Helden. Doch wenn nun der letzte Skaldenwust ausgeharft, das letzte Bärenfell geschwunden ist, beginnt unser Herz zu reden: Man tut schon recht daran, sagt es, Wilbrandt, den kürzlich Verstorbenen, zu ehren. Aber ist es in diesem Herbst nicht gerade hundert Jahre her, daß Heinrich von Kleist sein trauernd-glühendes Gesicht von uns und der kalten Erde wegwandte? Und darf, gerade heute, eine Ehrung Wilbrandts in eine Entehrung Kleists ausarten? Denn dieser ‚Sigfried der Cherusker', den das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus herausbrachte, und den leider auch bald die wiener Burg bringen wird, ist nichts als eine schlimm verkitschte ‚Hermannsschlacht'. Man spiele Kleist! Man gebe uns statt dieses brettернen Parade-Sigfried, statt dieser Bilderbogen-Thusnelda die echten! Ventidius, Varus, Aristan, Fust, ihr, rund und abgeschlossen wie Gestirne, wo seid ihr? Heinrich Eduard Jacob

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Eugen Brieux hat soeben eine dreiaktige Komödie ‚Die freie Frau' vollendet, die im nächsten Winter an der Comédie Française zur Aufführung gelangen soll.

Konrad Dreher hat zusammen mit Benedikt Bernheim ein Lustspiel geschrieben, betitelt: ‚Der Scheidungsgrund', und mit Benno Sailer zusammen ein Lebensbild: ‚Ehrenmänner'. Beide Stücke werden in Berlin in kommender Saison ihre Uraufführung erleben.

Der leipziger Komponist Ludwig Dubiner hat Mendheims Operette ‚Der Wasunger Krieg' in Musik gesetzt.

Georg Hirschfeld hat ein neues Schauspiel ‚Ueberwinder' vollendet, das voraussichtlich im Lessingtheater gespielt werden wird.

Ludwig Thomas neue Komödie, die am berliner Kleinen Theater ihre Uraufführung erleben wird, hat den Titel ‚Heilige Pflichten' erhalten.

‚Das Lumpenparadies' betitelt sich ein neues dreiaktiges Operettenlibretto des wiener Schriftstellers Franz Wolff, zu dem Dr. Richard Hirsch die Musik schreiben wird.

Annahmen

A. Bernstein-Sawersky u. R. v. Kühna: Kadetten, vieraktiges Schauspiel. Eisenach, St. (Urauff.).

F. A. Beyerlein: Das Wunder des heiligen Terenz. Leipzig, St. (Uraufführung).

J. Delbrück: Der junge Herr. Landshut, St.

R. Dehmel: Michel Michael. Hamburg, Dtsch. Schauspielh. (Urauff.).

H. Dumay: Ich oder Du, dreiaktiges Schausp., dtsch. v. R. Saudek. Dresden, Res.-Th., Halle, N. Th., Hamburg, Thaliath., Leipzig, Schauspielh. (Ed. Bloch).

H. Eulenberg: Alles um Geld. Leipzig, Schauspielh.

Fr. Evers u. Metterhausen: Eheferien, Lustsp. Hamburg, St., Schwerin, Hofth. (Urauff.).

E. Hardt: Gudrun. Hamburg, Dtsch. Schauspielh.

G. Hermann: Der Wüstling oder Die Reise nach Breslau. Posen, St., Zürich, Pfauenth. (Fleischel & Co.).

K. Holm: Hundstage. Hamburg, Dtsch. Schauspielh.

Ch. Leyst: Nürnberg. Hamburg, Dtsch. Schauspielh. (Urauff.).

H. Nathansen: Der Traum, Schauspiel. Leipzig, Schauspielh. (Urauff.).

A. Ohorn: Pater Jucundus. Wien, N. W. B.

P. Ottenheimer: Heimliche Liebe, Operette, Text v. J. Bauer. Wien, Joh. Straußth. (Karczag & Wallner).

B. Rehse: So sind die Menschen. Berlin, Kl. Th.

W. Schmidtbonn: Der spielende Eros, Vier Einakter. Berlin, Dtsch. Th., Düsseldorf, Schauspielh., Köln, Dtsch. Th., Hannover, Dtsch. Th., Mannheim, Hofth. (Fleischel & Co.).

A. Schnitzler: Das weite Land, Tragikom. Hamburg, Dtsch. Schauspielh., Leipzig, St.

W. v. Scholz: Der Jude von Konstanz, Drama. Hamburg, Dtsch. Schauspielh.

H. Sudermann: Der Bettler von Syrakus. Berlin, Kgl. Schauspielh. (Urauff.).

E. Urban: Ein Champagnertraum, Operetten-Burleske, Text v.

E. Kay u. S. Sommer. Karlsbad, St. (Urauff.).

J. Wagener: Das Recht auf ein Heim, Dreiakt. Schausp. Berlin, Bernh. Roseth.

Wolf-Ferrari: Der Schmuck der Madonna. Mailand, Scala.

Uraufführungen

von deutschen Werken

18. 8. E. E. Ritter: Die Rivalin, Schauspiel. Putbus, Fürstl. Schauspielhaus.

19. 8. W. Wolters: Der Fünfuhrtee, Dreiaktiges Musiklustspiel, Musik von Th. Blumer jr. Dresden, Schauspielh.

20. 8. Frhr. v. Schlicht u. K. Kraatz: Liebesmanöver, Lustspiel. Weimar, Res.-Th.

L. Jungmann: In der Fremdenlegion, Vieraktiges Schauspiel. Kreuznach, Kurth. (Ed. Bloch).

26. 8. M. v. Schoenwies: Die Stärkere, Schauspiel. Wien, Dtsch. Volksth.

27. 8. F. Werther: Die Musterweiber, Operette, Text v. Hubl u. Dr. Quedenfeldt. Königsberg i. Pr., Luisenth.

Neue Bücher

Karl Birk: Der zerbrochene Krug, Ein Beitrag zur Inszenierung des Lustspiels. Robert Guiskard, Ein Beitrag zur Inszenierung des Fragments. Prag, Carl Bellmann.

Die Kunst der Inszenierung ist wohl die persönlichste, die es gibt. Meistens herrscht die Ansicht, hier genüge es, zu verstehen und zu empfinden, um zu schaffen. Aber dann wäre fast jeder künstlerisch gebildete Mensch ein Regisseur. In Wirklichkeit braucht der Regisseur ein ebenso angeborenes Talent wie der Maler, der Schauspieler, der Dichter, der Kritiker. Alle die Bücher, die über die Kunst des Inszenierens geschrieben werden, handeln in der Regel nur von ihrem Handwerk. Ich kann mir auch gar kein Schema gerade für diese Kunst denken, die ja stets von ihrem Material abhängig sein wird. Und dieses Material sind Menschen. Menschen! Wohl der sprödeste und vielfältigste Stoff, der je gemeistert wurde. Menschen nicht als Modelle, die ruhig zuwarten, bis das wesentlichste ihres äußeren oder inneren Bildes abgenommen ist, sondern Menschen als Stoff, als Farbe und Lehm, mit Eigenleben, Eigenphantasie und Schöpfungsdrang. Deshalb ist es so schwer, ja fast unmöglich, ein Buch über Regie zu schreiben, das höher stünde als etwa eins über die Kunst, in sechs Wochen energisch zu werden.

Anders ist es, wenn man zur Inszenierung bestimmter Stücke Erläuterungen gibt. Da ist es wohl möglich, Wertvolles zu schaffen, wenn man wirklich eine neue Auffassung, oder auch nur einen neuen Gedanken hat. Oder wenn man anderseits ein Drama technisch bis ins kleinste Detail ausarbeitet (wie dies übrigens viele von den besten Regisseuren für die eigene Inszenierung tun). Aber auch hier ist es schwer, den richtigen Ausdruck zu finden. Es genügt nicht, zu sagen: „Das muß so oder so wirken." Das weiß ja jeder Gebildete. Der Inszenator (der in Amerika bezeichnend ‚producer' heißt) muß angeben, wie die Wirkung zu erzielen ist. Von all diesen Forderungen finde ich in den zwei Bändchen von Carl Birk so gut wie nichts. Mit unendlich viel Worten wird darin unendlich wenig gesagt. Für absolut denkfaule, stümperhafte Regisseure mögen sie ein Behelf sein, für jeden andern sind diese schablonenhaft provinziellen Ansichten und Versuche fast wertlos, bis auf die Lesefrüchte, die vom Fleiß des Verfassers zeugen.

Felix Tischbein

Zeitungen und Zeitschriften

E. Alves: Der Reinhardtsche Schauspielstil. Allg. Rundschau, München, 26. VIII.

H. Bahr: Snöbl gegen Wagner. Merker II, 20.

W. Balzer: Eine französische Faust-Illustration. Leipz. Volksztg., 8., 9., 11. VIII.

R. Batka: Felix Mottl. Merker II, 20.

C. S. Benedict: Wie soll man Richard Wagner feiern? Bayr. Cour. 28. VII.

H. Bräuning-Oktavio: Die Neuberin in Frankfurt (1737). Frkf. Ztg. 22. VII.

K. Breul: Schillers ‚Wallenstein' in Oxford. Magd. Ztg. Beil. 20. VIII.

St. Großmann: Wie eine Volksbühnenvorstellung wird. Strom I, 4.

C. F. Glasenapp: Parsifal. Merker II, 19.

J. Hart: Karl Hauptmanns Napoleon-Drama. Tag A., 49.

G. Hauptmann: Richard Wagner. Merker II, 19.

K. Hoffmann: Gerhart Hauptmann u. d. christliche Ideal. Die Tat III, 5.

E. Humperdinck: Schutzfrist und Festspiele. Merker II, 20.

O. Jro: Die Auffassung des Siegfried. Merker II, 19.

J. Kapp: Richard Wagners ‚Liebesverbot'. B. T., 14. VIII.

W. Kienzl: Ein Revolutionsgedicht Wagners? Merker II, 20.

J. Langer: Brünnhilde. Merker II, 19.

L. Malten: Schauspielerinnen. Mod. Kunst, 25, 1911.

Th. Mann: Auseinandersetzung mit Wagner. Merker II, 19.

F. Mottl: Bayreuther Erinnerungen. Merker II, 19.

E. Noska: Berühmte Kunstgrößen auf Naturtheatern. Hamb. Nachr. 1. VIII.

W. Rath: Der ‚Natürlichen Tochter' Bühnenschicksal. Tägl. Rundschau, 3. VIII.

— Die Schattenseiten der Freilichtbühne. Kunstwart XXIV, 21.

Preisausschreiben

Der Verlag Karl Fischer in Berlin-Friedenau hat für das Jahr 1911/12 ein Preisausschreiben in Höhe von 2000 Mark für dramatische Werke erlassen. Es gelangen fünf Preise in Höhe von je 400 Mark zur Verteilung.

Unterricht

Oberregisseur Berthold Glesinger von der Volksoper, der schon in früheren Jahren erfolgreich pädagogisch tätig war, wird auch jetzt, nachdem Direktor Alfieri die Direktion der genannten Bühne niedergelegt hat, weiter dramatischen Unterricht erteilen. Herr Glesinger übernimmt die vollständige Ausbildung für Oper und Operette.

Kammersänger Theo Görger beginnt am 1. September mit seinem Privatunterricht im Kunstgesang und der dramatischen Darstellung; gleichzeitig beginnen wieder die Kurse in seiner Opernschule.

Kammersänger Hermann Gura wird seine Opernschule am 1. September wieder eröffnen. Es finden Ensembleübungen statt, denen für die vorgeschrittenen Schüler öffentliche Aufführungen folgen. Gura steht zurzeit in Unterhandlungen mit der Direktion der Volksoper, wo er mit seinen Schülern wöchentlich ein bis zwei Aufführungen von Opernwerken veranstalten will. Bei diesen Aufführungen werden auch Sänger mitwirken, die schon an andern Bühnen im Engagement waren.

Dr. Karl Hagemann hat in Hamburg eine Theaterschule gegründet, die unter dem Namen ‚Theater-Akademie des Deutschen Schauspielhauses' am 15. September eröffnet wird. Die Leitung der Theaterakademie hat Dr. Hagemann selbst in Händen.

Luise Reuß-Belce, die dramatische Assistentin der bayreuther Festspiele, wird nach Berlin übersiedeln und hier im Einverständnis mit der

Familie Richard Wagners eine Schule für den bayreuther Stil errichten.

Prozesse

Eine für Bühnenangehörige wichtige Entscheidung hat der Oberste Gerichtshof in Wien gefällt. Gegen eine Schauspielerin hatte die Theaterdirektion eine einstweilige Verfügung deshalb erwirkt, weil die Schauspielerin, die der Direktion eine größere Summe für Vorschüsse schuldete, ein Engagement im Auslande annehmen wollte, deshalb eine Gefährdung des Gläubigers vorliege. Die erste Instanz wies den von der geklagten Schauspielerin erhobenen Widerspruch gegen die der Direktion bewilligte einstweilige Verfügung unter anderm deshalb ab, weil die Geklagte die Absicht hat, die Bühne mit Schluß der laufenden Saison zu verlassen, um im Auslande ein Engagement zu suchen und somit das für die Erlassung der einstweiligen Verfügung notwendige Moment der Gefährdung gegeben erscheint. Das Rekursgericht hob die einstweilige Verfügung auf. In der Begründung wird gesagt: „In der Absicht, die Bühne des Klägers mit Ablauf der heurigen Saison zu verlassen, kann ein die klägerische Theaterdirektion gefährdendes Verhalten der geklagten Schauspielerin nicht erblickt werden, da der etwaige Domizilwechsel der Geklagten mit deren Beruf als Bühnenkünstlerin von selbst gegeben ist und die Direktion die Behauptung, daß die Geklagte das Verlassen ihres jetzigen Engagements oder einen Domizilwechsel in der Absicht und zu dem Zwecke intendiere, um sich der Einbringung der Geldschuld der Klägerin zu entziehen, nicht einmal aufgestellt, geschweige denn bescheinigt hat." Dem Revisionsrekurse wurde vom Obersten Gerichtshofe unter Verweisung auf die der Sachlage und dem Gesetze entsprechende Begründung des rekursgerichtlichen Beschlusses keine Folge gegeben, zumal auch die Theaterdirektion bei der Kreditgewährung mit dem allfälligen Wechsel der Stellung und des Aufenthaltes der Gegnerin zu rechnen hatte.

Personalia

Die wiener Hofschauspielerin Hedwig Bleibtreu, die Witwe des Hofschauspielers Römpler, heiratete vor einigen Wochen ihren jüngeren Kollegen, den Hofburgschauspieler Max Paulsen.

Dem Schauspieler Dr. Bernhard v. Jacobi in München ist der Titel ‚Königlicher Hofschauspieler' verliehen worden.

Der Schauspielerin Ludwina Kefer-Röser in München ist der Titel ‚Königliche Hofschauspielerin' verliehen worden.

Paula Müller, die Naive des Deutschen Volkstheaters in Wien, hat sich mit einem österreichischen Kavallerieoffizier verlobt und will die Bühne verlassen.

Engagements

Berlin (Berl. Th.): Karl Goetz, Lisa Weise.

— (Kl. Th.): Kurt Götz v. Nürnberg, Ilse Ghiberti v. Dtsch. Th., Berlin, Lissy Krüger v. Düsseldorf, Mathilde Sussin v. Lessingth. Berlin.

— (Kom. Oper): Else Osten (Koloratursängerin).

— (Th. d. W.): Herm. Feiner (Reg.) v. Stettin. 1911/14.

Charlottenburg (Oper): Emmy Zimmermann (Jgdl. dram. Säng.) v. München, ab 1912.

Dresden (Hofoper): Sophie Wolf (Jgdl. dram. Säng.) v. Cöln.

Elberfeld (St.-Th.): Willem Perk (Jgdl. Heldentenor).

Hamburg (St.-Th.): Otto Selberg (Kapellmstr.), Valy v. Küstenfeld v. Breslau ab 1911. Otto Klemperer (Kapellmstr.) ab 1912.

München (Hofoper): A. Coates (Kapellmstr.).

Nürnberg (St.-Th.): C. Andre-Huvard (Heldenm.), J. Boltheny

(1. Liebh.), A. Läutner (Komiker), H. Westphal (kom. Alte).

Wien (Hofoper): Mathilde Ehrlich 1911/16.

Gastspiele

Baden-Baden (Kurth.): H. Jadlowker v. Berlin, Hofoper (Graf Zedlau), Alma Saccur (Adele).

Brandenburg (Sommerth.): Rud. Christians (Bolz).

Braunschweig (N. Optten.-Th.): Marg. Beling-Schäfer v. Mannheim (Lust. Witwe, Mme. Sherry, Vogelhändler).

Breslau (Sommerth.): Jos. Giampietro (Die Herren von Maxim).

Dresden (Res.-Th.): Otto Gebühr (Prinzchen).

— (Zentralth.): Max Hofpauer.

Fulda (Sommerth.): Rud. Christians (Bolz, Gust. Heink).

Bad Hall (Kurth.): K. Streitmann (Luxemburg, Zigeunerliebe).

Hamburg (Schillerth.): Fr. d'Andrade (Rigoletto), A. Bockmann (Alessandro Stradella).

Hertenstein (Freilichtth.): Dr. Tyndall, Erica v. Wagner.

Bad Ischl (Kurth.): Hansi Niese (Musikantenmädel).

Karlsbad (St.): Erich Deutsch-Haupt v. Joh. Straußth. Wien, Erna Fiebiger v. Carlth. Wien, Paul Guttmann v. Th. a. d. Wien, Grete Holm v. Th. a. d. Wien, Mizzi Parla v. Raimundth. Wien, Ernst u. Therese Tautenhayn v. Th. a. d. Wien.

Königsberg (N. Schauspielh.): Fr. Kayßler u. Helene Fehdmer (Rosmersholm, Revolutionshochzeit), Franz Schönemann (Josef Ulrich, Graf Trivelin).

Leipzig (N. Th.): Jan Mergelkamp (Sebastiano), Frl. Mothes (Nuri).

— (Schauspielh.): Anton Franck, Käthe Franck-Witt (Lore, Niobe, Goldfische).

München (Schauspielh.): Frank Wedekind, Ernst Rotmund v. Mannheim, Hofth., Jenny Vallière (Hidalla, So ist das Leben).

Wiesbaden (Res.-Th.): Karl Meister v. Th. a. d. Wien (Keusche Susanne).

Jubiläen

Rudolf Krasa, das geschätzte Mitglied der königl. Oper, beging am 26. d. Mts. die Feier des Tages, an dem er vor 25 Jahren in den Verband des königl. Instituts eingetreten ist.

Todesfälle

Der Theaterunternehmer und -Pächter Jakob Epstein ist nach längerem Leiden im 63. Lebensjahre gestorben. Epstein, der mit der Mehrzahl der berliner Bühnen in enger Geschäftsverbindung stand, hatte sich vom Garderobenpächter des einstigen Wolzogenschen Ueberbrettls am Alexanderplatz zu einem großzügigen Theaterunternehmer aufgeschwungen, dessen Kapitalien nicht nur in Berliner, sondern auch in zahlreichen Provinztheaterbetrieben eine bedeutende Rolle spielten. Seine letzte Schöpfung — die Kurfürstenoper — geht noch der Vollendung entgegen. Ein Sohn des Verstorbenen ist der Rechtsanwalt Dr. Max Epstein, der sich auch als Bühnenschriftsteller betätigt hat.

Während eines Kuraufenthaltes in Bad Kudowa verstarb im 68. Lebensjahre der Schauspieler Ferdinand Worms aus Breslau, der in Theaterkreisen als Mitglied des breslauer Schauspielhauses und später als Inspektor dieses Theaters wohlbekannt war.

Nachrichten

In Braila ist der Direktor einer Operettentruppe namens Krause, der an dem dortigen Theater für eine Anzahl von Vorstellungen verpflichtet war, in Gesellschaft der Primadonna, Frau Gorowitz, unter Mitnahme von 35 000 Francs, die zur Auszahlung an die Mitglieder der Truppe bestimmt waren, geflüchtet. Man glaubt, daß Krause sich nach der Bukowina gewendet

hat, da seine Begleiterin nach Czernowitz zuständig ist.

In dem Nachlaß des Schriftstellers Noël Parfait, der ein Mitarbeiter des älteren Dumas war, wurden zwei Manuskripte vollständig unbekannter Dramen von Dumas gefunden. Beide Werke sind fünfaktig. Das eine ist eine Dramatisierung des Dumasschen Romans: ‚Der Sohn des Sträflings‘, das andre führt den Titel ‚Pietro Tasco‘ und behandelt eine höchst romantisch ausgeschmückte Justizmordgeschichte zur Zeit des Rates der Zehn in Venedig. Beide Dramen sind von des Autors Hand vom ersten bis zum letzten Worte geschrieben.

Gelegentlich des zehnjährigen Bestehens des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg wurde der Plan gefaßt, eine Bildergalerie der hervorragendsten Künstlerinnen und Künstler der Schauspielhaus-Bühne nach und nach entstehen zu lassen und in den Räumen des Theaters (Foyer und Wandelgängen) anzubringen. Als erstes Bild wurde Frau Franziska Ellmenreich in der Rolle der Lady Milford in ‚Kabale und Liebe‘ von Adolf Heller in München gemalt. Dieses Kunstwerk, die Stiftung eines hamburger Theaterfreundes, ist nunmehr im Wandelgang des Ersten Ranges angebracht worden.

Die Errichtung eines Freilichttheaters in Homburg beschäftigt schon seit Anfang dieses Jahres Stadt und Bürgerschaft von Homburg. Die Pläne haben jetzt greifbare Form angenommen und sind so weit gediehen, daß bereits ein Modell angefertigt und ausgestellt ist. Das Theater wird 2000 Sitzplätze umfassen. Daran schließt sich eine große Arena. Im Theater sollen nur griechische Dramen aufgeführt werden und in der Arena olympische Spiele stattfinden. Dem Kaiser wird der Plan durch den Theaterdirektor Grosser-Meiningen, der auch die Leitung übernehmen wird, vorgelegt und erläutert werden. An der Spitze des Unternehmens stehen Herren der Regierung, bekannte Gelehrte und Finanzleute.

Das Neue Theater in Frankfurt am Main, dessen Bau in diesen Tagen vollendet wird, und das sich von außen und innen ungemein schmuck und vornehm präsentiert, öffnet am 7. September mit Kleists ‚Zerbrochenem Krug‘ und Rostand-Fuldas graziösem Verslustspiel ‚Die Romantischen‘ seine Pforten. Das elegante intime Haus, dessen Bühne mit allen Neuerungen der Technik versehen ist, wird in seinem Spielplan vornehmlich das moderne Genre pflegen. Das Personal weist eine Anzahl klangvoller Namen auf. Die Direktion gedenkt eine Reihe von Kammerspiel-Abenden sowie allsonntägliche literarische Matineen zu geben. Dem Neuen Theater wird die eben erst gegründete ‚Freie Volksbühne‘ angegliedert und am 10. September mit Max Halbes ‚Jugend‘ eröffnet.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 37
14. September 1911

Das Problem der Theaterkritik / von Rudolf Kurtz

Der Begriff der Theaterkritik scheint mit der gefahrvollen Kraft begabt zu sein, auch im harmlosesten Individuum erkenntnistheoretische Meinungen zu entbinden. Unversehens fühlt sich der zufriedenste Praktiker wissenschaftlich verpflichtet: und das Resultat sind jene zahllosen Untersuchungen, die zumeist in psychologischen Selbstdeutungen versanden. Ihre metaphysische Kraftanstrengung überrast die einfache Besinnung, daß die Theaterkritik ein Produkt der Arbeitsteilung ist, ein in sich geschlossener Bezirk im Umkreis allgemeinerer ihr gleichgerichteter Tätigkeiten. Die Notwendigkeit ihrer Aussonderung kann sich nur dadurch beweisen, daß ihr Objekt durch die vorhandenen Spezialgebiete der Aesthetik nicht erschöpft zu werden vermag. Das Objekt der Theaterkritik ist mit ihrem Namen gegeben: von hier aus müssen sich also die Funktionen der Theaterkritik der Betrachtung darbieten, nicht minder die Individualität der Wissenschaftsprovinzen, die sie fundamentieren.

Denn die Theaterkritik ist Praxis. Es kann ihre Aufgabe nicht sein, die Normen eines Objektes zu bestimmen, das sie vielmehr in seiner Individualität interessiert. Als Kritik künstlerischer Erscheinungen entnimmt sie ihre Normen der Aesthetik: und zwar jenen Sondergebilden, die ihr Objekt, gleichsam rückwärts langend, aus dem Bereich der allgemeinen Aesthetik heraushebt.

Objekt der Theaterkritik ist das Theater. Die Dichtung, an der die szenischen Kräfte allein fruchtbar werden können, darf sie nur in dieser Isolierung interessieren, wenn sie nicht über ihre konstitutiven Grenzen hinausschreiten und sich so selber aufheben will. Sie würde damit eine neue geistige Organisation der kritischen Persönlichkeit voraussetzen. Das Beisammensein beider Richtungen der Begabung — der literatur- wie der theaterkritischen — vermag den durch das Objekt geforderten Inhalt des theaterkritischen Referats nicht zu

ändern. Die Dichtung hat nur soweit Anspruch auf Darstellung in der Theaterkritik, als zu einem Vergleich mit ihrer Bühnenerscheinung unbedingt erfordert wird.

Als Komponenten der szenischen Leistung erscheinen organische und mechanische Mittel. Diese gliedern sich in den Anteil der Hilfskünste, des technischen Arrangements und so weiter. Die bildende Kunst ist auf der Bühne unfrei geworden; ihre Gebundenheit weist, wie die andern mechanischen Mittel, auf eine organisierende Kraft zurück, als deren Willensausdruck sie erscheinen: auf den Regisseur. In einem ganz andern Freiheitsverhältnis stehen ihm aber die aesthetischen Persönlichkeiten der Schauspieler gegenüber, die eben — als künstlerische Individualitäten — über ihre Bedeutsamkeit als Mittel der Gesamtdarstellung ein reiches, von eigenen Zwecken erfülltes Leben zur Anschauung bringen. Die Objekte theaterkritischer Betrachtung reduzieren sich demnach auf zwei: auf den Schauspieler und den Regisseur.

Wiederum ist es nicht Aufgabe der Theaterkritik, die Eigengesetzlichkeit der Bühne zu erforschen. Die Normen ihrer Urteile werden ihr von der Aesthetik des Theaters dargeboten, deren Aufgabe es ist, die Prinzipien festzustellen, die die Synthese von Schauspieler und Rolle in der darstellerischen Leistung bewirken, und die das Drama zur szenischen Erscheinung umformen. Ich hebe diese beiden Forderungen hervor, weil sie die Norm enthalten, an der sich das Urteil über die Leistung des Schauspielers und des Regisseurs orientiert. Ein Versuch, der ersten Forderung zu genügen, liegt in einem bedeutsamen Essay von Georg Simmel vor: Zur Philosophie des Schauspielers (der am 18. Dezember 1908 im ‚Morgen' erschienen ist). Der Schauspieler empfängt die Norm für die Darstellung einer Rolle weder von dieser noch von seiner Individualität, sondern von „der Beziehung seines künstlerischen Naturells zu der Rolle". Bei der Berührung beider Kräfte entspringt schöpferisch das darstellerische Ideal, das mit der gleichen Unabweisbarkeit vor ihn hintritt, wie die sittliche Forderung vor den ethischen Menschen. Die Variabilität des einen Faktors gestaltet die Norm in jedem Falle zu einer andern: so erklärt sich die Möglichkeit verschiedener gleichberechtigter Interpretationen der gleichen Rolle. Daß aber die schauspielerische Leistung — als eine nur aus sich resultierende — mit der gleich autonomen der dichterischen zusammenfällt, gleichwie im lyrischen Gedicht Klangwirkung und höchste Sinnsteigerung: „das ist die Harmonie zweier, ihrer Wesenheit nach gegeneinander selbständiger Prinzipien, das läßt auch hier das beglückte Gefühl eines nicht durch einen natürlichen Verlauf, sondern nur durch Kunst möglichen Zusammenfallens heterogener Seins- und Kraftreihen erwachsen".

Die Entfesselung vom mechanisierenden Schema der Rolle und die

Begrenzung subjektiver Willkür allein aus dem Rechtsgrund größter künstlerischer Freiheit charakterisiert den Philosophen Simmel nicht minder als den Schriftsteller die seit den großen idealistischen Systemen einzige Kraft, durch höchst subtile und durchsichtige Begriffsbildungen einem Gedanken die klarste und aesthetisch reizvollste Form zu geben. Vielleicht läßt die Erörterung der Natur der Schauspielkunst einen skeptischen Einwand zu, vielleicht ist — um im Beispiel zu bleiben — ein Unterschied zwischen der Substanzialität der akustischen Reihe und der schauspielerischen Leistung, beide als Ergänzung des Inhaltlich-Dichterischen gedacht. Aber auch hiervon würde die Lösung des Grundproblems nicht berührt werden.

Das Interesse des Schauspielers akzentuiert einseitig die einzelne Rolle. Dem Regisseur wird die Gesamtheit des Werkes bedeutsam. Für die seelischen Verbindungen, die Werk und Leser aneinanderknüpfen, hat er die Mittel der Bühne zu substituieren. Die prinzipielle Erörterung der Mittel, welche die Bühne hierfür hergibt, reicht über die Machtsphäre der Theaterkritik hinaus. Sie orientiert sich vielmehr an dem ihr koordinierten Bezirk der wissenschaftlichen Aesthetik.

Der Regisseur hat in die Sichtbarkeit zu bringen, was bei der Lektüre das Kunstwerk von der Phantasie des Lesers erzwingt. Während der Lektüre umspannt die Phantasie des Einzelnen alle Personen: auf der Bühne tritt hierfür eine Vielzahl ein, die über ihr willkürliches Nebeneinander hinaus (das diesem seelischen Umfassen nie kongruieren würde) eine mit den Mitteln der Bühne auszudrückende Geschlossenheit und Zusammengehörigkeit haben muß. Weit offensichtlicher, bestimmbarer ist jene seiner Tätigkeiten, die sich im Ensemble äußert: die Erfüllung der Forderung, jene im Werk nicht ausgesprochenen, aber im Gefühl des Lesers sich unabweisbar produzierenden Gliederungen und Umformungen durch szenische Mittel auszudrücken. Am schwierigsten ist die oft gehörte Mithilfe des Regisseurs beim ‚Auffassen der Rolle‘ zugänglich; es sei denn, daß an verschiedenen Leistungen sich eine durch eine bestimmte Richtung bewirkte Auswahl gewisser Merkmale der Rollen konstatieren läßt. Durch die Einformung der Dichtung in die Kategorien der Bühne werden eine Anzahl Kräfte in Bewegung gesetzt, deren Ordnung und Disziplinierung gemäß den Forderungen der Dichtung die Aufgabe des Regisseurs ist. Seine aesthetische Arbeit drückt sich als Stil der szenischen Erscheinung aus. Das lehrreichste Beispiel für die aesthetische Wirksamkeit des Regisseurs bot mir ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘ in der Reinhardtschen Inszenierung: hier war mit extremer Freiheit und darum mit paradigmatischer Deutlichkeit zum Ausdruck gelangt, daß sich, um es in einem Wort zu sammeln, der Regisseur zum Kunstwerk nicht anders verhält als der Schauspieler zur Rolle. Anders wäre auch hier der Widerspruch zwischen verschiedenen gleichberechtigten Inszenierungen der-

selben Dichtung nicht zu lösen. Hier steht der Aesthetik noch ein weiter Weg unverbaut offen.

Die geforderte Arbeit der Wissenschaft liegt nicht vor. Erst sie würde eine systematische Ableitung der Grundbegriffe der Theaterkritik ermöglichen. Aber wie ihre praktischen Folgen auch sein mögen: die Zahl der guten Kritiker wird sie nicht vermehren.

Denn wissenschaftliche Einsicht allein wird aus einem großen Aesthetiker nie einen guten Kritiker machen. Die Normen sind in seiner Hand unfruchtbar: er würde ihre Erfüllung in der aesthetischen Erscheinung nicht feststellen können, da hierfür ein gleich entwickeltes aesthetisches Gefühl gefordert wird. Die systematische Belehrung ersetzt das aesthetische Gefühl nicht: Kant, der in der ‚Kritik der Urteilskraft‘ die welthistorische Tat einer Begründung der Aesthetik innerhalb der menschlichen Vernunftforderungen geleistet hat, wäre nach seinen praktischen Urteilen kaum ein guter Kritiker geworden; und Goethe, dessen kritische Befähigung nicht anzuzweifeln ist — Skeptiker mögen ein paar Seiten in ‚Dichtung und Wahrheit‘ lesen — wäre bei der Forderung einer abstrakten Grundlegung seiner Prinzipien eilig in jene symbolische Deutung seines Weltbildes geglitten, jenes „gegenständliche Denken“, in dem Dichtung und Philosophie sich schöpferisch verschwisterte.

Die Befähigung zum Theaterkritiker wird immer ein Geschenk sein. Die systematische Begründung kann nur erhellen, in das Bewußtsein heben, was die Seele schöpferisch enthält. Auch ohne systematische Grundlage haben wir ein paar bedeutende Theaterkritiker. Jenes dunkle Gefühl, jener Bühneninstinkt signalisiert ihnen bei jedem szenischen Reiz die Norm, das Ideal — und sie tragen dieses Ideal mit nicht geringerer Wirksamkeit in sich als der junge Dichter ein geheimnisvoll gesteigertes Bild der Welt, wie es Goethe einmal sagt: „Ich schrieb meinen ‚Götz von Berlichingen‘ als junger Mensch von zweiundzwanzig und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen.“

Der praktische Mensch, der die Nützlichkeit der Zeit über alles schätzt, wird leicht zu fragen haben, was nun der Nutzen der geforderten systematischen Grundlage wäre, da sie weder zum Dasein der guten Theaterkritiker noch zur Vermehrung ihrer Zahl verhelfe. Und jede pragmatische Weltbetrachtung wird diese Frage aufwerfen müssen.

Jedes Problem hat ein Recht, seine Lösung zu fordern. Zu fordern, daß es in dem Bestand unsrer Weltdeutung eingereiht wird. Und hier würde die Fruchtbarkeit keine geringe sein. Die Haltung des Individuums ist eine unvergleichlich größere, wenn seine Tätigkeit im System der menschlichen Vernunft eingegliedert ist, wenn es sich der

Notwendigkeit seiner Funktion bewußt ist und seiner Fähigkeit zur Schöpfung eines eigenen Ideals. Es verwurzelt sich gleichsam inniger in die Geschichte seiner Gattung. Man mag die Moral dieser Haltung, die eben am Horizont unsers wissenschaftlichen Bewußtseins von neuem aufglimmt, in Rudolf Borchardts Gespräch über Formen nachlesen.

Aber selbst für die tägliche Praxis wird eine systematische Grundlegung der Theaterkritik, eine exakte Abgrenzung ihrer Aufgaben nicht ohne wesentliche Folgen bleiben. Sie würde ein System der Werte enthalten, die die Gliederung des einzelnen Referats streng und eindeutig bestimmen würde. Und zwar eine Gliederung auf Grund der Bedeutsamkeit der einzelnen Erscheinungen für ihr Objekt, für die Kritik des Theaters. Das szenisch Wertvollste würde im Mittelpunkt stehen, und es würde in den Hintergrund treten, was nur vergleichsweise herangezogen wird und seiner Struktur nach der Gerichtsbarkeit andrer Instanzen unterliegt: als welche Bemerkung sich ganz unmittelbar gegen die Ueberfüllung der Referate mit literarischen Notizen wendet. Und wenn eine Sonderung zwischen dem Kritiker der dichterischen und der szenischen Leistung außerhalb der Absichten der Zeitungen und Zeitschriften liegt, so mag wenigstens in Erinnerung gebracht sein, daß in der Theaterkritik die Literatur das fremde Element ist und nicht das Theater — wie man nach der Betrachtung unsrer zeitgenössischen Theaterkritik meinen muß.

Menuett aus ‚Don Juan' / von Ludwig Ullmann

Die steife Zier der höfisch kühlen Sitte,
Geglättet in der Geigen sanftem Schwirren —
Vielleicht von Kraft und Lust ein suchend Irren,
Gebändigt zu dem Kreisen zarter Schritte.

Das grelle Licht des Saales in sich trinkend,
Verzitternd durch die Fenster in die Büsche
Und in die Silbernacht, die träumerische,
Mit Takt und Ton zu Fest und Freude winkend.

Rings um den Brunnen der Kastanien Schatten
Werfen ihr Dunkel ernst auf jede Schleppe,
Die über Blumen schwebt hinan zur Schwelle.
Und Trauer webt sich in der Klänge Welle.
Ist dieser Taumel nicht mehr Rausch von Satten?
Steht der Komtur schon wuchtend auf der Treppe?

Lanvâl in Berlin

Nach der wiener Premiere hat Polgar Stuckens Drama hier, am neunten Februar dieses Jahres, so gründlich zerlegt, daß nichts von all der Pracht übrig geblieben ist. Kein Anlaß, sich dieselbe Mühe zu machen, wenn man entschlossen ist, zu demselben Ergebnis zu kommen. Aber auch bei Reinhardts scheint man nach der Annahme nichts mehr von dem Stück gehalten zu haben; und so wünschenswert es ist, daß eine Theaterleitung keine geringere Einsicht hat oder allmählich erwirbt als die Kritik, so gewiß gibt es in einem solchen Falle nur zwei Wege: entweder kauft man sich von der Verpflichtung los, sei es durch Geld, sei es durch die Erwerbung eines andern Stückes — oder man trachtet zu retten, was irgend zu retten ist. Bei Reinhardts wählte man den dritten Weg: auf eine unkluge und unnoble Manier den Dichter entgelten zu lassen, daß man andrer Meinung über sein Werk geworden war. Es ist seinem künstlerischen Wesen nach katholisch. Es braucht Glanz und Farbe, eine Art Prozessionsgepränge und die Entfaltung einer Sprachmusik, an die Stucken kaum einen solchen Bienenfleiß wenden würde, wenn ihm nicht sein Instinkt sagte, daß ohne sie seine Arbeit des Hauptreizes entbehrte. Da war es zunächst schon falsch, die Aufführung in die Kammerspiele zu legen, wo so etwas wie ein Märchensee und eine Sagenburg, der Abglanz von Turnieren und der Prunk höfischen Lebens, das königliche Aufgebot einer welthistorischen Tafelrunde und die Macht und die Herrlichkeit der Kirche besser verborgen als gezeigt werden kann. Das alles nahm sich übertrieben protestantisch aus. Die Wände des Schlosses Camelot gähnten in ihrer pappenen Nüchternheit, und die Trinkgenossen des Königs Artus waren Kegelbrüder vom Wedding. Aber auch in wichtigen Einzelheiten waren die simpelsten Anordnungen des Autors nicht befolgt. Zum Schluß entspinnt sich ein „ritterlicher Zweikampf" zwischen Lanvâl und seiner Finngula, die als schwarzer Ritter kommt. Den Hergang dieser Szene hat Stucken bis ins Detail vorgeschrieben. Vom besten Platz der Kammerspiele sieht sie so aus, daß Lanvâl, der bis dahin ein armes Kleingehirn gewesen ist, jetzt gar zum meuchlerischen Lumpen wird, indem er den schwarzen Ritter, noch bevor dieser Zeit hat, sein Schwert zu erheben, einfach über den Haufen rennt.

Die Klangwerte der Dichtung waren ebenso kümmerlich auf die Bühne übertragen worden. Wer an diesem Abend Stuckens Verse

zum ersten Mal hörte, hätte die reinste Freude an der Unmenge derer gehabt, die er eben nicht hörte. Als ob die Abfassung eines unzulänglichen Dramas exemplarisch bestraft werden müßte, hatte man die talentgemiedensten Statisten zu Sprechern ernannt und, um die Grausamkeit auf die Spitze zu treiben, gegen uns und den Autor eine Dame mobil gemacht, die . . . Wo ist der Wagemut meiner jungen Jahre? Aber vielleicht gibt auch das ein Bild von Frau oder Fräulein Maria Vera, wenn ich sage, daß solch ein Kaliber nur derjenige verzweifelte Theaterdirektor präsentieren dürfte, dem es mit fünfhunderttausend Mark — nicht einen Pfennig weniger! — unter die Arme griffe. Dieser Folie hatten manche ältern Mitglieder es zu danken, daß man sie sich gefallen ließ. In einem Ensemble, wie wir es früher bei Reinhardt gewohnt waren, würde Fräulein Eibenschütz, unser lieber ‚verwundeter Vogel‘, durch alle neumodischen Körperverrenkungen nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie für die Verzweiflung legendarischer Prinzessinnen nicht auf die Welt gekommen ist. Das wußten wir. Aber eine Ueberraschung war, daß Fräulein Lia Rosen im Burgtheater nicht blos nicht entwickelt, sondern offenbar ganz eingebüßt hat, was sie vor drei Jahren zu einer Hoffnung machte. Damals schlugen Flammen aus ihren Augen und ihrem Munde. Sie schien vom Geist erfüllt, und dieser Geist war es, der die Widerstände eines dürftigen Körpers überwand. Für elbische Wesen mußte sie alles haben. Finngula ist so etwas. Fräulein Rosens Finngula aber war eigentlich noch nüchterner und uninteressanter als Stuckens. Sie sprach klar und verständig und hütete sich, Herrn Kayßler durch irgendwelche „unersättliche Raserei ihrer Lüste“ allzusehr zuzusetzen. Lanvâl sah aus wie Pastor Sang, hielt sich in allen ruhigen Momenten vortrefflich und versagte da, wo Kayßler in solchen Rollen immer versagt: er wird als leidenschaftlicher Liebhaber Hysteriker, als zorniger Held Bramarbas. Man sollte ihm nicht länger einreden, daß dies sein Feld ist. Ein Muster für gute, gesunde, blutvolle Spiel- und Sprechkunst war in allen Lebenslagen nur Herr von Winterstein, der Regisseur der Vorstellung. Ihn trifft für ihre Sünden die mindeste Schuld. Es ist zuviel verlangt, daß einer ohne selbständige Regiebegabung ein so anspruchsvolles Stück inszeniert und zugleich eine große Rolle spielt. Die Verantwortung trägt Reinhardt. Er hat das Unwesen, das seine Theater immer mehr bedroht, einreißen lassen und täte gut, auf seinen Reisen durch Europa auch einmal nach Berlin zu kommen und ehrlich zu sagen, ob er es noch vor einem Jahr für möglich gehalten hätte, in seinem Hause jemals eine solche Vorstellung zu erleben.

‚Die Tragödie eines Volkes' vor fünfzig Jahren / von Lion Feuchtwanger

Im Winter 1860/61, genau fünfzig Jahre vor ‚Glaube und Heimat', ging über die deutschen Bühnen ein Stück, das seinen Stoff dem nämlichen Gebiet entnommen hatte wie Schönherrs Tragödie, das eine ganz ähnliche äußere Struktur aufweist und seinen großen äußern Erfolg ganz ähnlichen Effekten verdankt. Das Stück hielt sich etwa zwanzig Jahre lang auf dem Theater, auf gewissen Provinzbühnen wurde es noch Ende der achtziger Jahre gespielt: heute aber ist es gründlich vergessen, nurmehr ein paar ältere Schauspieler sprechen davon, und das Buch ist nicht eben leicht aufzutreiben. Da scheint es mir denn (nicht nur vom philologischen Standpunkt aus) wohl angebracht, auf das Werk des verschollenen Volksdichters hinzuweisen. Denn einmal hat es vermutlich Schönherr als Quelle gedient, und sodann ist es geeignet, zur Aufhellung der Psychologie des Schönherrschen Publikumserfolges ein gutes Stück beizutragen.

Der Dichter heißt: Arthur M. Müller, das Stück: ‚Ein' feste Burg ist unser Gott'. Es nennt sich bescheidentlich ‚Volksstück in fünf Aufzügen' und ist 1862 zu Jena im Verlag von Friedrich Mauke als der ‚Dramatischen Schriften von Arthur Müller Erstes Bändchen' erschienen. Der ‚Prospect' verkündet: „Die dramatischen Arbeiten von Arthur Müller haben bei ihren wiederholten Aufführungen auf den verschiedensten Bühnen wie in (folgen etwa fünfzig Theater, fast alle größern darunter, aber Wien und München fehlen) so großen Beifall gefunden und die Kritik hat sich über dieselben in so durchaus günstiger Weise ausgesprochen, daß es wohl schon jetzt gerechtfertigt sein dürfte, die bisher den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckten Schau- und Lustspiele des gefeierten Verfassers dem großen Publicum gesammelt zu übergeben. Die Sammlung wird durch vorliegendes fünfaktige Volksstück ‚Ein' feste Burg ist unser Gott', welches in Berlin und anderwärts unzählige Male über die Bretter ging, eröffnet."

Das Stück spielt „in den ersten vier Akten teils im Dorfe Hüttau, teils in der Stad Salzburg; im letzten in einem Dorfe nahe bei Insterburg in Preußisch Litthauen; Zeit: 1731—32". Die Konstellation ist zunächst eine ganz ähnliche wie bei Schönherr: Der brave protestantische Mann (Rup heißt er bei Müller, Rott bei Schönherr), das wackere, handfeste, katholische Weib und der wildfrische Bub. Einen frommen christlichen Wandel führen sie, geben Gott, was Gottes ist, und dem Fürsten, was des Fürsten ist. Wohl quälen sie sich auch mit Angst und Zweifel wegen des Glaubens. Aber: „Gott allein weiß, wer den rechten Glauben hat," sagt der Rup, „und alles menschliche Wissen von Gott ist Stückwerk — jeder in seiner Art", sagt er

und läßt sein katholisches Weib gewähren. („Weh uns Bauern," sagt der Rott, „daß wir den Glauben nit g'raten können; haben schwere Köpf; können uns nix setzen und deuten. Ein jedes nach sein' G'wissen", sagt er und läßt sein katholisches Weib gewähren.) So leben sie schlecht und recht, bis verschärfte Edikte gegen die Evangelischen das Weh über sie bringen. Ein Büttel kommt und liest, „nachdem die Trommel gerührt ist", einen Befehl des Fürsterzbischofs von Salzburg, der den Lutheranern jede weitere Ausübung ihres Bekenntnisses untersagt: aber solche Härte schürt nur den Glaubenseifer der Evangelischen. „Duldung oder Auszug!" beschließen sie. „Wir wandern aus, Mann für Mann mit Weib und Kind!" So verkündets Rup dem Grafen Cyprian, dem Sendling des Bischofs. Und nun der Aktschluß, ganz ähnlich wie bei Schönherr. Cyprian: Wir sehen uns wieder, Rupert Stuhllebner! Rup: Ich fürcht mich nicht! Wenn Gott mit uns ist, wer kann da wider uns sein! (Reiter: Christofer Rott! Dir lad ich noch auf, daß du dich biegst! Rott: Hab an' breiten Rücken; und mein Gott hilft mir tragen!)

Der zweite Akt bringt bei Schönherr die Steigerung: die Treue der Rottin, die bei ihrem Mann ausharrt und mit ihm ins Elend zu wandern beschließt, und das Edikt, das den Spatz von den Eltern reißt. Genau entsprechende Vorgänge finden sich bei Müller, nur sind sie hier auf den zweiten und dritten Akt verteilt, da Müller sich strenger an die Historie hält und zu diesem Zweck auch den Fürsterzbischof auf die Bühne bringt, ihn menschlich zu erklären und auch die sich einmischende preußische Politik zu gestalten versucht. Abgesehen von diesen Erweiterungen also wird man die Vorgänge in der Familie Rups den Vorgängen in der Familie Rotts wohl vergleichen dürfen. Wie die Rottin wird auch die Frau des Rup vor die Entscheidung gestellt, zu bleiben oder ins Ungewisse zu wandern. Die Rottin erklärt: „Wo der Christoph geht, da geh' ich mit"; die Frau des Rup zitiert Ruth: „Wo du hingehst, da will ich auch hingehen". Auch die Verschärfung bei Schönherr, die Trennung des Spatzen von der Familie, ist bei Müller schon vorgebildet: hier wird der Junge von seinem Mädel getrennt. Der Vater des Mädels, der landgierige Kirchner, gemahnt übrigens von fernher an den Engelbauern: „Häuserfraß" wird dieser, „Wiesenjudas" jener gescholten.

Schönherrs letzter Akt bringt dann den Jammer der Austreibung und die christliche, schier übermenschliche Ueberwindung des Rott, vor der selbst der Feind sich beugt. Bei Müller hat der vierte Akt diese Funktion. „Kehraus dem Land!" heißts bei Schönherr. Bei Müller macht man „mit den Lutherischen einen einzigen großen Kehraus". „Schlimmer wie's Vieh treibt man sie zusammen." Beim „Wegkreuz" sammelt man sich wie bei Schönherr. Bei Schönherr kommt die Sandpergerin um, der Waldsteiner bei Müller. „Jetzt ist alls weg", klagt

der Sandperger. „Jetzt hab' ich niemand, niemand mehr", klagt die Waldsteinerin. „Stoßt ihn mit Büchsenkolben aus dem Land!" kommandiert der wilde Reiter. „Mit Kolbenstößen haben sie mich hinausgetrieben", jammert Müllers Bäuerin. Aber Rup bleibt aufrecht und groß in all der Not. Gewissenhaft und treulich besorgt er all die Geschäfte des Auszugs. Und wie der Rott wächst er schließlich völlig über einen Menschen hinaus. Da die Bauern dem Erzbischof, der ihn aufs Schafott bringen wollte, fluchen, zeigt er aufs Kreuz: „Weißt du nicht, daß der dort oben gesagt hat: Liebet eure Feinde, segnet, die euch fluchen! Segen über dieses Land! Und Gottes Verzeihung und Gnade dem Erzbischof!" Ganz ähnlich wie Rott dem Reiter verzeiht. Und ganz ähnlich, wie daraufhin die Rottin ihrem Mann sagt: „Christof, du bist ja völlig über ein Menschen!", so sagt daraufhin der Wallner dem Rup: „Weiß Gott, Rup, ich bin gegen dich nur ein schlechter Kerl." Und wie der Reiter von der Seelengröße Rotts überwältigt wird, so überwältigt den Pater Anastasius der treue Heroismus des Rup und seines Weibes, und er segnet die, denen zu fluchen er kam.

Es liegt mir nun ganz ferne, Aehnlichkeiten im einzelnen aufzeigen oder gar dem Doktor Schönherr einen Vorwurf machen zu wollen. Ich verzichte auch darauf, die Aehnlichkeit der primitiv handfesten Psychologie der beiden Stücke nachzuweisen. Notwendig aber schien es mir, die Aehnlichkeit in der dramatischen Struktur der beiden Volksstücke zu betonen. Es beruht nämlich sicherlich der große äußere Erfolg der beiden Stücke vor allem auf ihrem starken dramatischen Akzent und auf ihrer eindringlichen Tendenz. Es ist keine Frage: einigermaßen klug bearbeitet und einigermaßen anständig aufgeführt, müßte ‚Ein' feste Burg ist unser Gott' auch heute noch auf jeder Volksbühne rauschende Erfolge erzielen.

Große Kunstwerte freilich eignen dem Stücke nicht: aber seine wirklich meisterhafte Technik macht es zu einem Theaterstück ersten Ranges. Schon, daß ein Theaterdichter wie Schönherr eigentlich recht wenig neue Situationen hat dazu erfinden können, wäre hierfür Beweis genug. (Ganz neu bei Schönherr ist eigentlich nur der Tod des Buben, und der Tod des Erstgeborenen ist ein nie versagender Effekt, der in allen Werken Schönherrs wiederkehrt.) Aber sonst hat Müller dem Stoff eine reichere und bewegtere Handlung abgewonnen als Schönherr, und auch der dichterisch wertlose Schlußakt, der die Ausgetriebenen in Preußen glücklich angesiedelt zeigt und als Schlußwirkung den Entschluß des Kronprinzen Friedrich bringt, jeden nach seiner Fasson selig werden zu lassen, ist eigentlich bühnentechnisch recht geschickt. Was Müllers ‚Feste Burg' weiterhin zu einem sichern Bühnenstück macht, ist seine biedere, großäugige Volkstümlichkeit. Das Stück gibt sich ohne jede literarische Prätention: Müller steht seinem

Stoff mit einer moralischen und artistischen Naivität gegenüber, die jeden kritischen Einwand entwaffnet. Das ist alles so wacker und brav und treuherzig tapfer, daß man dem Autor so wenig böse sein kann wie etwa dem Ernst von Wildenbruch. Kommt dazu die höchst löbliche Tendenz. Schönherr hat erklärt, er „habe über Glaubensstreit hinweg um Menschenliebe werben wollen". Nun, das tut unser guter Arthur Müller noch viel kräftiger und hallender, mit noch weniger Kunst, aber noch mehr Lunge. Wie ehern dröhnt seine Freiheitsdrommete, wie hell schmettern seine Tiraden! Wo gibts ein völkisches Publikum, dem sich nicht das Herz hebt, wenn der Rup dem harten Fürsterzbischof sagt: „Steig einmal hinauf, Fürsterzbischof, auf die Berge — dort oben weht gesunde Luft! Dort oben gibts keine Protestanten und keine Katholiken. Dort oben gibt es nur Menschen und über ihnen und um sie und unter ihnen nur einen Gott, zu dem sie alle beten . . . ." So belächelnswert uns diese Tiraden dünken, ein Ehrlicher hat sie geschrieben. Nicht nur Müllers Leben und seine Schriften beweisen diese Ehrlichkeit; sondern durch all seine papiernen Phrasen und seine grobschlächtige Psychologie spürt man immer wieder seinen heißen, schönen Freiheitsdrang, sein warmes Mitleid mit den Beladenen und Unterdrückten.

Er hat seinen Bauern keine Erdgebundenheit geben können; ihr Sehnen nach freiem, ungestörtem Bekenntnis hat er so ungefähr gestalten können: aber ihr Verwurzeltsein mit der Scholle blieb ihm tot. Auch die Sprache der Salzburger hat der norddeutsche Dichter nicht erfaßt; seine Dialektkünste beschränken sich darauf, daß er die Bauern nicht nur sich untereinander, sondern auch die Fürsten duzen läßt, und seine Diktion, so lärmend sie ist, hat kein Leben. Doch den Atem des Dramatikers hat er und helle Begeisterung für seine Tendenz, und deshalb, glaub ich, wird ihn auch heute noch das naivere Publikum bejubeln.

*

Da kein Lexikon, keine Literaturgeschichte des Dichters Namen meldet — nur die Allgemeine Deutsche Biographie und Bornmüllers Schriftsteller-Lexikon geben ein paar Zeilen über ihn — möchte ich noch in aller Kürze das Wesentlichste anführen, was ich über sein Leben zu berichten weiß.

Arthur M. Müller ist 1830 zu Breslau geboren. Schon bald nach vollendeten Studien hatte er mit einem Lustspiel — ‚Die Verschwörung der Frauen' — einen großen Erfolg in Breslau und Berlin. Nun zog ihn der Theaterdirektor Engelken als Dramaturgen des neugegründeten Aktientheaters nach München. Müller geriet hier zwar bald in Zwistigkeiten mit dem Verwaltungsrat, der den Norddeutschen nicht leiden mochte; dennoch hielt er es, auf den kärglichen Ertrag seiner Feuilletons und Bühnenwerke angewiesen, längere Zeit

in Oberbayern aus. Er lebte zumeist auf dem Land, im Gebirg, in Frauenchiemsee vor allem. Bis ihn ein Antrag des Direktors Strampfer als ‚Theaterdichter‘ nach Wien berief. Hier nahm man ihn zunächst mit offenen Armen auf, verschlang seine Feuilletons in der ‚Presse‘ und bejauchzte seine Stücke. Als aber Müller den Wienern keine Konzessionen machen wollte, schlug die Stimmung jäh um, das Publikum ließ den ‚Preußen‘ fallen; es kam zum Bruch mit dem Direktor, zur Lösung des Vertrages, zu einem peinlichen Prozeß und einer noch peinlicheren Preßkampagne. Inzwischen hatten es Müllers münchner Freunde durchgesetzt, daß das münchner Hoftheater sich dem etwas anrüchigen Demokraten erschloß. Seine großen Tragödien fanden hier auch eine sehr wohlwollende, ja, begeisterte Aufnahme. Gleichwohl konnte der Dichter eine Annahme an andern Hofbühnen nicht erzielen. War es nun die Verbitterung hierüber oder die Nachwirkung der wiener Affäre oder das deprimierende Gefühl seiner schlechten wirtschaftlichen Lage oder auch nur eine plötzliche Aufwallung seines unberechenbaren Temperaments: in der Nacht vom zehnten auf den elften April 1873 vergiftete er sich.

Müller war ein außerordentlich fleißiger Arbeiter, und die Zahl seiner Werke ist sehr groß. Seine Gedichte, seine Novellen und seine dramaturgischen Aufsätze sind ohne Belang. Auch der Kunstwert seiner zahlreichen Dramen ist recht fragwürdig. Aber das Feuer ihrer Tendenz, die Frische ihrer Aktion, die wirklich bewundernswerte Vollendung ihrer Technik und nicht zuletzt ihr saftiger Humor gewährleisten seinen dramatischen Werken auch heute noch eine sichere Theaterwirkung. Es wäre sehr erfreulich, wenn Schönherrs großer Erfolg eine wagemutige Direktion veranlaßte, Müllers oesterreichisches Protestantendrama auszugraben. Sicherlich würden die unbefangenen Zuschauer den starken Effekten, die literarisch Interessierten dem bedeutsamen Experiment freudigen Beifall zollen.

Kundry / von Paul Stefan

Sie fegt wie ein Sturm über die Bühne, spricht ihre Botenworte und schläft auf dem Lager einer wilden Elfe ein; und man achtet, was auch um sie geschieht, auf die Schlafende.

Aber dann beschwört Klingsor ihr fluchbedrücktes Wesen, das ihm verfallen ist. Ein Schrei, und sie erwacht aus der Urnacht eines traumhaften Hindämmerns. Ein Schrei, daß sich fremde Leute im großen Raum da rings an den Händen fassen. Ein Schrei, der nur aus der Tiefe kommen kann, die Gott und Tier verbindet: der Schrei einer verwundeten Frau.

Und sie wird Weib, Kundry, denn ein reiner schöner Mensch, Parsifal, ist nahe. Sie wird ihn ‚verführen‘; so heißt es wohl. Aber

achtet, was sie tut! Sie ist diesem jungen — darf ichs sagen? — Tenor eine Mutter, so vornehm, so still, so überlegen, so gereift. Und sie kämpft mit sich, weil sie Madonna bleiben will; möchte besiegt werden, und möchte doch, es liegt in der leisen Erwartung des geneigten Hauptes, in einem Blick, möchte doch siegen: nicht über sich, über ihn. Ihre Hände kosen die Luft um ihn, verteidigen, beschwören die Aura ihres Ich. Diese schönen Hände einer Dulderin! Und Mienen, aus denen das Unsagbarste einer Wissenden spricht, geben und verhüllen sich gleich ihnen. (Das dichtete Kundry, und Wagner war nur im Anfang davon.)

Nein, er, Parsifal, ist Herr, Ritter, Heiland. Und sie wird Magdalena in einem neuen Frühling. Die Blumen des Charfreitags sind erblüht, und im dunklen Gewand steht Kundry, sinnend, von Gurnemanz und Parsifal abgewandt, aufrecht gegen die Morgenlandschaft. Unvergeßlicher Anblick! Entsühnt, mehr Heilige als Schwester, liegt sie dem Angebeteten zu Füßen. Ihre elbische Art, ihr Weib- und Natursein läutert sich und wird liebend teilnehmen von oben.

Wunschlos sein, Höheres ahnen, das ist die Vergeistigung, die reinste Liebe, die ‚Erlösung' der Frau, deren Körper Offenbarung und höchste Schönheit gewesen war.

*

So ist Kundry — nein, so ist Anna von Mildenburg in Bayreuth. Wie oft habe ich ihre Isolde, Brünnhilde, Ortrud, ihre Donna Anna, ihre Klytämnestra (bei Gluck und bei Richard Strauß) erfahren! Aber diese Kunst wächst über die selbsterhöhten Gipfel hinaus. Hat sie die Stille Bayreuths beflügelt? Oder reift auf den Höhen, was wir träumen, wir Unverbesserlichen? Genug, sie ist, und sie wird die Duse der Oper. Auch diese spielt die Rolle und gibt den Dichter, vermehrt um das Schau-Spiel einer hohen Frau. So auch diese Künstlerin. Wagner vermehrt um Anna von Mildenburg; Mozart plus Mahler plus Anna von Mildenburg. Wenn auch die Bilder vergehen: durch dieser Bilder Abbild in uns werden wir reicher.

Dein Mund / von Emanuel von Bodman

Ich hab nur deinen Mund gesehen,
Da überwallte schon mein Blut.
Er glüht in unverstandenem Flehen,
Er glüht in lang verhaltener Glut.

Ich fühls, daß er in warmen Nächten,
Mehr als ers ward, geküßt sein will.
Nun löse deine dunklen Flechten
Und halte still.

Munden, der Schauspieler / von Charles Lamb

Diese Skizze des berühmten englischen Essayisten, die im Oktober 1822 das ‚London Magazine' veröffentlichte, erscheint hier zum ersten Mal in deutscher Sprache.

Kürzlich sah ich ihn in der Komödie Cockletop, und als ich heimgekommen war und schon längst zu Bette lag, stand er noch immer vor mir in der ganzen Absonderlichkeit seiner Erscheinung, die meinen Schlaf zu gefährden drohte. Vergeblich versuchte ich, mich von ihm frei zu machen und meinen Gedanken eine möglichst entgegengesetzte Richtung zu geben. Ich beschloß, ernst zu sein. Ich dachte über die schwersten Lebensfragen nach, über die eigene Misere, über die Forderungen des öffentlichen Lebens. Nichts half. Vor meinen Augen — „gleich einem Alp der Nacht, der unseres Schicksals lacht" — stand er mit seiner unbändig komischen Maske, in seinem abenteuerlichen Kostüm, mit all den unwahrscheinlichen Requisiten, womit er sich ausstaffiert hatte: seiner zusammengebogenen Gerte, die ihm in der Tasche hin und her wippte, dem Fläschchen mit der Träne der Kleopatra, und was seiner Kostbarkeiten sonst war. Ich durchlebte noch einmal O'Keefes verwegene Posse in seiner noch verwegeneren Auffassung, bis schließlich das bis zum Uebermaß in mir aufgespeicherte Lachen gleich einem allzugroßen Schmerz sich durch seine eigene Schwerkraft befreite, so daß der Schlaf, den es noch kurz zuvor verscheucht hatte, nun endlich Einlaß fand.

Aber ich sollte nicht so leichten Kaufs entkommen. Kaum war ich eingeschlafen, als auch schon dieselben Erscheinungen, nur noch lebendiger als zuvor, im Traum über mich herfielen. Nicht ein Munden, nein, fünfhundert tanzten um mich her, wie Gesichte in einem Opiumrausch, die da kommen, ob du sie riefst oder nicht. Alle die phantastischen Vermummungen, hinter denen dieser Wunderlichste aller Sterblichen je sein wahres Gesicht verbarg, seit jenem Tag, da er zu uns kam, um uns den Verlust des so tief betrauerten und, ach, nun längst vergessenen Edwin verschmerzen zu lassen. Daß doch meine Feder, indes ich schlief, die Kraft besessen hätte, alle die Traumbilder festzuhalten! Vor ein oder zwei Wintern war hier eine Hogarth-Ausstellung. Ich sehe nicht ein, warum man nicht eine Munden-Ausstellung veranstalten sollte. An Reichtum und Vielgestaltigkeit würde sie kaum hinter jener zurückstehen.

Es gibt nur ein Gesicht von Farley, eins von Knight, eins — und was für eins! — von Liston: aber Munden hat keins, das du kurzweg als Mundens Gesicht festnageln könntest. Man glaubt, er habe in unermüdlichen Scharmützeln mit unserer Ernsthaftigkeit seine Batterie von Grimassen verschossen, und schon wächst ihm, gleich der Hydra, eine

ganze Nachkommenschaft neuer Gesichter. Er ist nicht einer, er ist Legion, nicht ein Schauspieler, sondern ein Ensemble. Könnte sein Name vervielfältigt werden wie sein Gesicht, es würde genügen, um einen ganzen Theaterzettel zu füllen. Er, er ganz allein „macht Gesichter" in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes. Er greift in einen unsichtbaren Schrank nach Gesichtern, wie sein Freund Suett nach Perücken, und holt sie ebenso mühelos hervor. Ich würde nicht sonderlich überrascht sein, ihn eines Tages mit dem Kopf eines Nilpferdes oder gar in Gestalt eines Kibitz oder eines andern Federviehs aus der Kulisse kommen zu sehen.

Ich habe diesen hochbegabten Schauspieler in ‚Sir Christophe Curry' im alten Domton-Theater gesehen. Er goß einen Glutstrom von Gefühl in die dichtgedrängte Menge der Zuschauer und ließ ihre Herzen schlagen wie das Herz eines einzigen Menschen; er wird zu einer Stütze der Kirche, indem er das sittliche Gefühl eines ganzen Volkes stärkt. Ich habe schwache Versuche, einen ähnlichen Grad von Vollendung zu erlangen, auch bei andern Schauspielern beobachtet. Aber in der großartigen und grotesken Verwegenheit seiner Komik ist Munden so einzigartig und unvergleichbar wie Hogarth. Streng genommen hat Hogarth keine Schule gemacht. Die Schule Mundens begann mit ihm selbst und muß mit ihm enden.

Gibt es irgend jemand auf der Welt, der sich verwundern kann, wie er? Kann jemand wie er Geister sehen? Oder mit seinem eigenen Schatten fechten? Noch höre ich den Schrei, mit dem er sich auf seinen vermeintlichen Gegner stürzt, wie er es in dem unbegreiflich vernachlässigten ‚Schuhflicker von Preston' tut, wo seine Verwandlungen vom Schuhflicker zum Edelmann und wieder zurück zum Schuhflicker die Zuschauer auf eine so aufregende Art in Spannung hält, als ob sich ein Märchen aus ‚Tausend und einer Nacht' vor ihnen abspielte. Wer ist imstande wie er, oder wer möchte es auch nur versuchen, von den alltäglichsten und gewöhnlichsten Gegenständen eine ans Uebernatürliche grenzende Vorstellung in uns wach zu rufen? Ein einfacher Holzstuhl gewinnt durch die überzeugende Kraft seines Spiels die Bedeutung und Erhabenheit von Kassiopeias Thron. Man könnte nicht mit mehr Verehrung von ihm sprechen, wenn er plötzlich inmitten der Sterne stünde. Ein Bettler von der Hand Michelangelos, sagt Fuseli, wird zum Patriarchen der Armut. So erhebt Mundens Kunst alles, was sie berührt, ins Große und Wunderbare. Schüsseln und Löffel nehmen unter seinen Händen mächtige und gewaltige Formen an, wie die heiligen Geräte in alten prophetischen Offenbarungen. Ein Butterfaß entkörpert sich zur platonischen Idee. Einen Kalbsbraten begreift er im Innersten seines Wesens. Mitten unter den Alltäglichkeiten des Daseins steht er voll Verwunderung wie der erste Mensch, rings um ihn her Sonne und Sterne.

Deutsch von Claire Heuser

Der Dichter der Straße / von Egon Friedell

(Fortsetzung)

2

Der Dichter ist das klare Modell, nach dem die ganze Zeit geformt ist. Nun brauchen diese Dichter aber keineswegs die prominentesten und umfassendsten Persönlichkeiten zu sein: sogar im Gegenteil. Die ganz großen: die Säkular- und Millenarerscheinungen, die Ewigkeitsdichter ragen zu sehr heraus, hinaus, hinüber, über ihre Zeit; auch sind sie von jener schroffen, profiliertesten, monumentalsten Form, gleich scharfen Riffen, die ihnen etwas Zeitloses gibt. So ist, zum Beispiel, Goethe für keinen der Zeitabschnitte, in denen er lebte, wirklich charakteristisch. Es ist ganz lehrreich, sich das einmal nüchtern vor Augen zu halten. Es hat sich in seinem langen Leben um ihn sehr viel ereignet; aber es hat sich nicht für ihn ereignet. Fassen wir es in den Hauptpunkten zusammen, so war es politisch die ganze wechselreiche Geschichte des französischen Volkes von der Revolution über das erste Kaiserreich zum Julikönigtum, die sich dann in ganz Europa in sehr mannigfaltiger Weise reflektierte; literarisch: die großen deutschen Systembildungen von Kant bis Hegel und die Entwicklung der romantischen Kunstform von Klinger bis Kleist. Und was hat ihn an allen diesen Bewegungen interessiert? Nur zwei Menschen: Shakespeare und Napoleon. Und gerade diese beiden Menschen sind von seiner Zeit am tiefsten mißverstanden worden. Und umgekehrt: auch die Zeit hat sich für Goethe niemals lebhaft interessiert; nur ein einziges Mal, für den ‚Werther', weil der zufällig nebenher auch die Bedingungen eines Moderomans erfüllte. Die Romantiker, solange sie noch eine geschlossene Clique bildeten, waren eine literarische Macht ersten Ranges, Schiller wirkte auf die breitesten Massen, Kant und seine Nachfolger beherrschten bis ins kleinste das wissenschaftliche Leben der Zeit. Aber Goethe hat niemals eine Schule gemacht, war niemals das Losungswort für irgend eine politische oder literarische Partei, besaß keine Filialen in den großen Hauptstädten. Es gibt kein ‚Zeitalter Goethes'. Und warum? Man könnte erwidern: er war zu ‚vornehm'. Aber mit diesem vieldeutigen Wort ist gar nichts gesagt, und zudem ist es ja gerade das Wesen des ‚Vornehmen', daß er herrschen will. Goethe ist kein Modell seiner Zeit, weil er zu viel, weil er zu ganz war. Er ist ein Modell der Menschheit.

Die wenigen Dichter und Denker vom Schlage Goethes gehören auf ein andres Blatt. Es sind die überlebensgroßen Gebilde, die Megatherien der Menschheit, die bisweilen erscheinen und wie der Typus einer jenseits der Grenzen unsrer gegenwärtigen Lebensbedingungen sich bewegenden Spezies durch die Jahrhunderte wandeln. Es sind die wenigen Kolossalstatuen im Pantheon des menschlichen Ge-

schlechts; sie haben etwas Zeitloses und außerhalb der Natur Gestelltes. Zu dichten wie Dante oder Shakespeare, zu formen wie Michelangelo oder Lionardo, zu erobern wie Alexander oder Caesar, zu denken wie Plato oder Nietzsche, zu leben wie Jesus oder Franz von Assisi: dies liegt nicht in der menschlichen Natur. Hier überschlägt sich gleichsam die Naturkraft und schießt über sich selbst hinaus. Alle diese Männer hätten zu jeder beliebigen Zeit leben können, und ebensogut zu gar keiner Zeit: denn wir können heute noch nicht begreifen, daß sie jemals existiert haben.

Sie sind der Extrakt der ganzen Menschheit, und darum sind sie natürlich auch der Extrakt ihrer Zeit; aber das ist nicht ihr Wesentliches. Hamlet ist ein Puritaner der elisabethinischen Renaissance, jene merkwürdige Kreuzung aus Bigotterie und Freidenkertum, die damals emporkam; er glaubt zwar noch an Gespenster, aber er hat auch schon Montaigne gelesen. Indes: er ist doch auch unendlich viel mehr. Er ist einfach der Mensch, der zu viel weiß, um noch handeln zu können, sagen wir rund heraus: der Kulturmensch. Er könnte auch heute auf der Straße spazieren gehen, in Paris, in Berlin, in Petersburg; und im Garten des Epikur; und in den ‚Wäldern‘, die Thoreau beschrieben hat; und zu jeder Zeit, die reif genug ist, um Menschen hervorzubringen, die der Welt des Irrsinns und Verbrechens, in der sie leben, müde und überlegen ins Auge blicken können. Man hat den ‚Faust‘ das vollkommenste Gemälde des Mittelalters genannt, das je geschrieben wurde, und das ist richtig; aber er ist auch das vollkommenste Gemälde des achtzehnten Jahrhunderts und das vollkommenste des neunzehnten: Faust ist Abälardus und Thomas von Aquino, Magier, Scholastiker und Gottsucher; aber er ist auch Fichte, der der zwiespältige Held des Zeitalters war, mit seinem ewigen Drange, sich in das Rätsel von Ich und Welt zu verkriechen, und einem ebenso heftigen Triebe, in derselben Welt zu wirken und zu leben. Und er ist die ganze Versuchung des Menschen von heute, die sich in tausend Masken und Verkleidungen anschleicht: als Alkoholismus, als Sexualität, als Nihilismus, als Uebermenschentum, und dabei ist er der vorbildliche Unbefriedigte, in allem Einzeldasein sich wiedererkennend, mit allem Leben mitleidend und qualvoll nach der Einheit der Erscheinungen suchend, und immer vergeblich, eine Gestalt, die es immer geben wird, sagen wir kurz: das Genie. Und sein Gegenspieler namens Hjalmar Ekdal besitzt die überhaupt vollkommenste Ubiquität, die sich denken läßt. Er ist der Mensch, der mit der gegebenen Wirklichkeit kreuzzufrieden ist, nie verlegen um eine schmackhafte Auslegung peinlicher Sachen, Virtuose im Vorbeisehen an strapaziösen Verantwortungen oder störenden Realitäten, und stets darauf bedacht, sich das Leben mit billiger Poesie zu verhängen, wie mit einer Art schützender Glasmalerei, mit einem Wort: der Philister. Können wir uns

denken, daß er in irgend einer Sphäre der menschlichen Kultur nicht bestanden hat, ja daß er nicht zu allen Zeiten den Grundstock der Menschheit gebildet hat? Es ist die fleischgewordene Gewöhnlichkeit, aber der Dichter zeigt ihre Unvergänglichkeit.

Es sind die drei Typen der Menschheit. Oder vielmehr: es sind die drei Seelen, die in jedem Menschen wohnen, aus denen er sich aufbaut und die sich in ewigem Kampf und Gleichgewicht befinden. Jeder Mensch ist Skeptiker und Hamlet; jeder Mensch ist Idealist und Faust; jeder Mensch ist Realist und Hjalmar. Wer hätte nicht schon gesagt: „Aber wozu eigentlich das alles? Wir sind ein Narrenhaus. Taten sind Tollheit. Warum sich hineinmischen? Alles das hat ja gar keinen Sinn. Genug." In diesem Augenblick war er Hamlet. Wer hätte nicht schon gesagt: „Alles ganz schön. Aber jetzt möchte ich ein Butterbrot und eine Flasche Bier." In diesem Augenblick war er Hjalmar. Und wer hätte nicht trotzdem empfunden: „Einerlei. Es nützt nichts. Wir müssen weiter, hinauf! Dazu sind wir auf der Welt." In diesem Augenblick war er Faust.

Was ist nun der Sinn: die reife Skepsis, das ewige Streben oder das Butterbrot? Der Dichter antwortet: Wir sind Menschen. Wir müssen zweifeln. Wir müssen streben. Wir müssen Bier trinken.

(Schluß folgt)

Aleatea / von Henriette Riemann

Aleatea beugte sich über die Brüstung der Loge. Ihr Gewand war dunkel wie die tiefsten Schatten einer Winternacht und ihr Gesicht so blaß wie eine Blüte.

„Aleatea", sagte er, in Erinnerungen leicht ironisch lächelnd, „warum haben Sie einen Mann, der Ihnen eine so hohe Rente anbot, abgewiesen? So etwas ist doch unbegreiflich . . .".

Eine Tänzerin tanzte den Schwertertanz.

Aleateas Mund erzählte von den tausend unentrinnbaren Leiden der Träumenden — plötzlich ward er stumm und versuchte zu lachen.

„Ich habe nie etwas bereut — und wenn, dann wären es ganz andre Dinge gewesen."

„Warum", sagte der Dritte, „— warum sehen Sie nicht auf die Bühne, gnädige Frau?"

Die Lichter flammten auf, und der Vorhang fiel.

„Das war sehr hübsch", erwiderte Alaetea und erwachte.

„Lassen Sie sich bald wieder sehen, Aleatea — drei Menschen sind doch keine Gesellschaft."

„Es kann schon Einer ein Tischnachbar sein."

Aleatea beugte sich über die Brüstung der Loge.

Eine Tänzerin tanzte den Tanz der sieben Schleier.

Aleatea aber war zehntausendmal nackter als sie.

Rundschau

Rund um Mannheim

Rund um Mannheim liegen Frankfurt und Karlsruhe, Darmstadt und Straßburg. Man weiß draußen in der Welt, daß in all diesen Städten Hof- oder Stadttheater existieren, daß darin allabendlich Abonnenten auf angestammten Plätzen sitzen und mit den Schatten, die über die Bühne wandeln, weinen und lachen. Es versteht sich, daß auch dieses Weinen und Lachen etwas Angestammtes hat. Das Abonnement erstreckt sich auch auf Jubel und Trauer, auf Zustimmung und Protest. Sie werden zur Gewohnheit und verlieren an leidenschaftlicher Schärfe. Man weint schließlich gar zu willig mit den Weinenden und lacht mit den Lachenden auf der Bühne. Dem Kritiker bleibt es vorbehalten, manchmal zu lachen, wenn sie alle weinen, manchmal zu weinen, wenn sie alle lachen. Die Schauspieler und ihr Publikum sind zu gut auf einander eingespielt. In Frankfurt und in Mannheim, in Karlsruhe, Straßburg und Darmstadt. Hof- oder Stadttheater allesamt — weiß man draußen mehr von ihnen?

Von Darmstadt sicher nicht! Hessen hat seinen Großherzog, der für die bildende Kunst alles, für die theatralische so gut wie nichts tut. Er hat sich sogar einige Male demonstrativ an ihr versündigt. Vor Jahren hat er Georg Fuchs ein Festspiel nach der neuen Reformerweis' einstudieren lassen. Das hat dem Fürsten das Theater wahrscheinlich so sehr verleidet, daß er ‚Die lustige Witwe' allerhöchst vierzehnmal besuchte und schließlich ein Weihnachtsstück für sein eigenes Hoftheater schrieb. Alle hessischen Patrioten versichern, das Stück sei sehr gut. Das Niveau des darmstädter Hoftheaters hat sicher nicht darunter gelitten. Wann wird der Retter kommen diesem Lande? Er soll Basil heißen und zurzeit noch Hofschauspieler in München sein.

In Straßburg leitet Hans Pfitzner die Oper. Das sichert den Opernaufführungen eine ansehnliche künstlerische Höhe. Im Schauspiel ereignen sich hie und da literarische Zwischenfälle, die sich aber zu keinem unverwechselbaren Theaterprofil zusammenfinden. Merkwürdig, daß in Straßburg das Theater im Kampf für das Deutschtum oder vielmehr als Vermittler zwischen den beiden Nationen so gar keine Rolle spielt. Daran scheint die Art der Vermittlungspolitik und des Theaters gleicherweise schuld zu sein.

In Karlsruhe gibt es hie und da sogar Uraufführungen, sei es, daß Hirschfeld ein entsetzliches Stück, sei es, daß Siegfried Wagner eine entsetzliche Oper geschrieben hat. Derlei führt der Geheime Hofrat Bassermann mit Freuden auf. Auch einmal ein Kindermärchen oder, was dasselbe ist, ein neues Stück von Rudolf Herzog. Die sind deine Götter, Israel! Der Herr Intendant ist sehr für Uraufführungen, aber sie dürfen keinen Erfolg haben. Er ist für

feierliche Begräbnisse. Im übrigen ist er für ein sehr abwechslungsreiches Repertoire besorgt. Er legt Wert auf ununterbrochene Beziehungen zu hohen und höchsten Herrschaften, zu Schiller, Goethe und Shakespeare. Nur müßte er auch einen guten Mittelsmann haben, einen talentierten Regisseur. Der fehlt in Karlsruhe.

In Frankfurt am Main gilt Emil Claar seit Jahrzehnten als Meister der Regie. Er muß früher wirklich einmal etwas gekonnt haben. Wenn man zum Beispiel seinen ‚Faust' sieht, merkt man: Schauspieler sind da von einem, der einen Ueberblick über das Drama und über die Bühne hat, in ihre Rollen hineingestellt worden. Aber von den Rollen ist der Schritt zum Drama nicht getan. Die Rollen haben keine Umwelt, das Drama keine Atmosphäre, keinen organischen Inhalt. In der Inszenierung will der Claar der letzten Jahre möglich viel sehen lassen und zeigt daher alles. Was aus diesem Bestreben entsteht, nennt man ganz wörtlich Panorama. Claar zieht sich übers Jahr ins Austragstüberl zurück. Man weiß noch nicht, ob er in Cassel oder Wiesbaden Intendant wird. Er selbst dementiert alles: vielleicht weiß er wirklich schon Genaueres. Sein langjähriger Gehilfe ist Carl Heine, der sich vor Jahren um Ibsen verdient gemacht hat. Er kann von jener Zeit und jenem Dichter nicht mehr los. Er inszeniert auch heute noch, ob nun das Stück von Hauptmann oder sonstwem ist, immerzu den einen Henrik Ibsen aus Norwegen. Er hat als Regisseur eine zu schwere Hand und einen zu schweren Kopf. Er rechnet zuviel am Drama herum. Alles, was er auf die Bühne stellt, ist zu treu, um schön zu sein. Immerhin ist er ein zuverlässiger Routinier, der seine Routine am Dichter orientiert.

Der junge Künstler und das junge Theater, die in diesem Jahre in Frankfurt Boden suchten zum Wachsen und Werden, sind leider zurzeit schon wieder entwurzelt. Das Komödienhaus ist im Konkurs, sein Direktor Karlheinz Martin in einem Sanatorium. Die ganz Gescheiten sehen durch dieses tragische Ende ihre alte Weisheit von neuem bestätigt, daß in der Provinz ein Privattheater mit vorwiegend künstlerischen Zielen nicht existieren könne. Martin ist aber gar nicht das Opfer seiner künstlerischen Theaterleitung, sondern einer ganz unkünstlerischen und geschäftlich verfehlten Sommersaison, sowie insbesondere eines menschlichen Zusammenbruchs. Das Komödienhaus hat geradezu mit Gewinn gearbeitet, der freilich nicht mit der Literatur, sondern neben der Literatur mit den bekannten Saisonschlagern, als da sind: Feldherrnhügel, Skandal, Chocoladenmädchen, erzielt wurde. Wie wurden aber auch diese Ganz- und Halbschmarren in dem kleinen Theaterchen gespielt! Neben ihnen erschien mehr als ein halbes Dutzend dichterisch wertvoller Stücke in Aufführungen, deren jede durch Geschmack und Stilsicherheit fesselte. Der fünfundzwanzigjährige Martin hat im Komödienhaus das Exempel eines bis in die Unzulänglichkeiten hinein eigenartigen Provinztheaters aufgestellt. Er ist heute ein schwerkranker Mensch. Die Künstler, die durch ihn zu Schaden kommen,

werden ihn verdammen. Aber er ist an ihrem und an seinem Unglück unschuldig. Das brutale Leben hat ihn besiegt und sie mitgerissen. Das Neue Theater, das demnächst eröffnet wird, tritt nun Martins Erbe an, hoffentlich nicht nur das geschäftliche, sondern auch das künstlerische.

Mannheim ist durch sein panzerfestes Hoftheatermonopol vor derlei Ueberraschungen sicher. Hier bringt der Intendant in der Falte seiner Toga Kunst und Unkunst. Gregori sagt, er bringe Kunst. Er hat zum Teil sogar Recht. Denn manchmal wurde sein Fleiß und guter Wille künstlerisch produktiv. Aber er brachte schließlich doch nicht die Kunst, die wir meinen. Er besitzt als Regisseur Fähigkeiten, aber noch keine Fähigkeit. Er sucht gewiß im Dichterischen und Darstellerischen das Seelische, findet aber nicht die Seele, die intuitiv erfaßt werden muß. Er glaubt zu inbrünstig an die Macht des Handwerks in der Kunst. Seine Regie kann man mit einem politischen Wort mittelständlerisch nennen. Die Kunst ist aber aufs Aristokratische, aufs Selbstverständliche, aufs Naive gestellt. Aufs Naive, das tausend Ahnen hat, ohne daß man ihm einen einzigen anmerkt. Das Mittelständlerische dagegen hat nur ein halbes Dutzend, und man kennt sie alle wie Gevatter Schneider und Handschuhmacher. An Regisseuren von der Art Gregoris kann man Quellenstudium treiben: hier Laube, hier die Meininger und irgendwo sogar einmal Reinhardt, der selber natürlich nichts als ein Schmierendirektor ist.

Man darf nicht müde werden, zu betonen, daß der Literat Hagemann im ersten Jahre seiner mannheimer Tätigkeit das Theater ersprießlicher geleitet hat als jetzt Gregori, der in Schauspielerehren fast ergraute Mann vom Bau. Gewiß: unter Gregori wird ein besseres Zungen-R gesprochen — unter Hagemann dachte man aber kaum daran, daß es verschiedene Rs gibt. Hagemann baute das Nationaltheater aus, Gregori bis jetzt das Hoftheater. Einiges blieb sogar unter diesem Niveau; man denke an die blamable ‚Waldschnepfe‘, an das blümerante ‚Wunder des Beatus‘ und an die Schmierenaufführung des ‚Götz‘, die man einem Mann von den Prätentionen Gregoris, auch schon aus Achtung vor seiner eigenen Vergangenheit, nicht nachsehen darf. Es war ein Mord an einem unsrer teuersten Bühnenorganismen. Dem steht eine glückliche Belebung des ‚Käthchens von Heilbronn‘, des ‚Prinzen von Homburg‘ und des ‚Zerbrochenen Kruges‘ gegenüber. Dagegen zeigte der Intendant in der Erstaufführung des Kleistschen ‚Amphitryon‘ seine Unfähigkeit, zwischen den Gestalten eines Dramas und den Worten eines Dialogs eine Idee aufwachsen zu lassen. Es verblieb bei der Quiproquo-Komödie Molières.

Gregori möchte die Fiktion schaffen, er habe in Mannheim die Darstellungskunst, die Hagemann stiefmütterlich behandelte, wieder zu Ehren gebracht. Das ist mit nichten wahr. Er hat versucht, auf der Hoftheaterbühne coram publico eine Schauspielschule zu etablieren. Er beförderte seine Schüler zu Protagonisten. Aber nur wenige seiner Getreuen haben die Feuerprobe, die bei uns nicht einmal sehr heiß

ist, bestanden. Die Mehrzahl geht wieder. Mit ihnen geht auch Heinrich Götz, unser erster Held. Seine Kunst ist zu faserig und matt, um heldisch zu sein. An seine Stelle aber kommt Franz Ludwig, der vor drei Jahren durch Götz ersetzt werden mußte, weil er nicht mehr genügte. Und vor etwa acht Jahren wurde Götz, weil er nicht mehr genügte, durch Ludwig ersetzt. Ist das nicht lustig? Wenns der mannheimer Stadtrat so oder ähnlich mit den Bürgermeistern triebe, was würden dann die Bürger der Stadt sagen?

Noch lustiger als diese Heldengeschichte ist eine andre, die zwischen Mannheim und Wien spielt. Und zwar auf einem Telegraphendraht, der in die Redaktion der Neuen Freien Presse einmündet. Dieses Weltblatt bringt über Gregoris Regie-Heldentaten in Mannheim Telegramme, deren jedes zwischen den Zeilen die Frage, wer dereinst Baron Bergers Nachfolger wird, endgültig löst. Wiener Bekannte fragten ganz angstbeklommen bei mir an, ob sie denn wirklich dem Professor Gregori so über alle Maßen Unrecht getan hätten. Sie hätten sich nämlich über seine Ernennung zum mannheimer Intendanten aufrichtig gefreut.

Um diesen Freunden Gregoris das Gewissen zu erleichtern und um die mannheimer Kritik von einem häßlichen Verdacht zu reinigen, will ich hier feststellen, daß Gregori seinen Homer selber mitgebracht hat. Er ist in seinem Zivilberuf Dramaturg am Hoftheater und heißt Friedrich Rosenthal. Er hat sich um Gregori verdienter gemacht, als dieser bis heute um das mannheimer Theater.

Hermann Sinsheimer

Die schöne Helena

Die sehnlich gewünschte Offenbach-Renaissance findet in Victor Palfi, dem Direktor des Neuen Operettentheaters, einen mehr mutigen als glücklichen Vertreter. Die Abkehr von Wien und den wiener pomadisierten Geschmacklosigkeiten ist auf jeden Fall lobenswert. Lobenswerter wäre das noch, wenn man in Berlin den Geist des geistreichsten pariser Musikers rein und sauber darstellen könnte. Die ‚aktuellen‘ Zutaten dürfen fehlen, auch wenn der alte Dialog staubig ist. Denn dafür ist er ja alt; und wer zu Offenbach geht, muß wissen, daß er den Text mit historischen Ohren zu behorchen hat, wofür dann die ganz unverstaubte Frische der Partitur reichlich und zum Entzücken entschädigt. Wozu also diese Modernisierungen? Im Fall der ‚Belle Hélène‘ wirkten sie mit ihren vielen Geschmacksverirrungen, mit ihren Entgleisungen, die sogar in die Musik hinüberspielten, sehr peinlich. Der Herr Direktor hat sich da als Bearbeiter einen Strich durch die Rechnung gemacht, und daß ihm der Blick für das Unerlaubte und Schädigende seines Tuns fehlte, stellt seiner Intelligenz kein gutes Zeugnis aus. Weit besser schnitt Herr Palfi als Regisseur ab. Da gab es geschmackvolle Bühnenbilder und Kostüme, sowie lebendige Chorwirkungen. Auch die Musik kam zu ihrem Recht; wenigstens da, wo der vorlaute Menelaus nicht hineinredete. Gesanglich war Pfann als Paris am besten, während Mizzi Wirth den sinnlichen Reiz ihrer Erscheinung in ihrer Stimme ganz und gar nicht aufzuweisen hat.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Otto Anthes, der Dichter von ‚Don Juans letztes Abenteuer', hat ein neues Schauspiel ‚Reinheit', ein Stück in modernem Milieu, vollendet.

‚Der Wendenkönig' betitelt sich eine von Philipp Bock, dem bekannten Leiter der petersburger deutschen Schauspielsaison, verfaßte Operette. Bock hat auch das Buch zu dem von ihm komponierten Werk gedichtet.

Von dem Verfasser des Schwanks ‚Der Backfisch', der bei seiner Uraufführung in Jena lebhaften Heiterkeitserfolg hervorrief, und dessen Autor ein junger jenaer Student ist, erscheint jetzt eine Operette in drei Akten ‚Liebesboykott'. Die Musik stammt von dem jungen Italiener Alberto Curci, der bereits in Berlin, Italien und Norwegen in seinen Konzerten als Geiger sich einen Namen erworben hat. ‚Liebesboykott' glossiert in humorvoll-satirischer Weise die moderne Frauenbewegung.

Leo Stein und Karl Lindau haben soeben eine ‚Der Frauenfresser' betitelte Operette vollendet, die von Edmund Eysler in Musik gesetzt wurde.

Die neue Riese-Operette von Buchbinder und Georg Jarno hat den Titel ‚Das Marinefräulein' erhalten.

‚Walther Volk' betitelt sich eine neue Komödie des deutsch-russischen Schriftstellers Adolf Fedorow, die soeben durch die Bühnen-Abteilung des Verlages Oesterheld & Co. zum Versand an die Bühnen gelangt.

‚Der Wahlkandidat' betitelt sich ein neuer satirischer Schwank in drei Akten von Otto Grund, dem Verfasser von ‚Dämon Weib' und andern erfolgreichen Stücken. Der Schwank stellt die Geschichte einer Wahl satirisch-humoristisch dar. Den Bühnen-Vertrieb hat der ‚Arion'-Verlag, Berlin.

Zwei norwegische Schriftsteller, die nicht genannt sein wollen, haben den Text zu einer Operette geschrieben ,in der Cook, der kühne Nichtentdecker des Nordpols, die Hauptrolle spielt. Die Musik stammt von dem dänischen Komponisten Hallvosin. Das Stück wird in der nächsten Saison am National-Theater in Christiania aufgeführt werden.

Heinrich Mann hat soeben ein dreiaktiges Drama ‚Schauspielerin' vollendet, das im Verlag von Paul Cassirer erscheinen wird.

Waldemar Müller - Eberhart, dessen Drama ‚Lokomotivführer Claußen' an vielen Bühnen gespielt wurde, hat soeben eine neue Komödie ‚Die sorglose Jugend' vollendet.

Otto Reinhardt Popper, dessen Stücke ‚Das Warenhausfräulein' und ‚Freiheitsdrang' in Berlin einen durchschlagenden Erfolg hatten, hat mit Rudolf Regest eine dreiaktige Komödie ‚So sind die Menschen' vollendet.

Annahmen

H. Bereny: Das Mädel von Montmartre, Operette, Text von R. Schanzer. Berlin, Neues Th.

M. Dauthendey: Ein Schatten fiel über den Tisch, Schausp. Cöln, Urauff.

L. Fall: Der gelbe Karpfen, Operette, Text von Grünbaum und Reichert. Wien, Apollo-Th., Urauff.

H. Franck: Herzog Heinrichs Heimkehr, Drama. Altenburg, Hofth.

E. Hardt: Gudrun. Hannover, Hofth.

H. v. Kleist: Penthesilea, bearb. von P. Lindau. Berlin, Schauspielh.;

Frankfurt a. M., Schauspielh.; Hannover, Hofth.; Kassel, Hofth.; Stuttgart, Hofth.; Wien, Hofburgth.; Wiesbaden, Hofth.

J. Kosor: Brand der Leidenschaften. Cöln, St.-Th.

A. Rieger: Der Hahn im Korb. Budapest, Neupester Operettenth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

1. 9. R. Winterberg: Madame Serafin, Operette; Text von Okonkowski und Granichstädten. Hamburg, N. Operett.-Th.; Wien, Joh. Strauß-Th.

2. 9. H. Lewin: Der lustige Kakadu, Operette, Text von W. Jacoby und A. Lippschitz. Magdeburg, Wilhelmth.

A. Wilbrandt: Sigfried der Cherusker. Dram. Dichtung in fünf Aufz. Berlin, Fr. Wilhelmstädt. Schauspielh.

2) von übersetzten Werken

30. 8. E. Otten: Die lieben Nachbarn, Lustsp. Friedrichsroda, Kurth.

3) in fremden Sprachen

2. 9. O. Nedbal: Prinzessin Hyazinta, Ballett. Prag, Tschechisch. Nationalth.

Neue Bücher

Karl Michel: Die Sprache des Körpers, in 721 Bildern dargestellt. Leipzig, J. J. Weber.

Es ist immer wertvoll, wenn sich ein künstlerisch empfindender Arzt mit den inneren und äußeren Problemen der Schauspielkunst befaßt. Von einem medizinisch gebildeten Künstlermenschen ist schließlich auch die letzte Erklärung des seltsamen autosuggestiven Vorganges zu erwarten, die in der Darstellung fremder Menschen zutage tritt, dieses Turnerstücks der Seele; der Seele, die von Keimen aller Tugenden und aller Laster glitzert.

Ein medizinisch gebildeter Künstler, der die Schauspielkunst praktisch ausübt, wird sich naturgemäß zunächst von den technischen Problemen angezogen fühlen. Doktor Karl Michel hat schon manchen Beweis für seine kluge Pädagogik erbracht und zeigt sie wieder in seiner Enzyklopädie der Geberde. Es ist ja natürlich, daß sich ein so gewaltiger Stoff nicht beim ersten Zupacken erschöpfen läßt, daß sich zunächst manche Mängel des Systems zeigen müssen: so, zum Beispiel, viele Wiederholungen derselben Stellungen und Geberden, viele Schablonierungen, da nur von zwei Personen ausgeführt, ferner viele Bilder, die nur als Andeutungen gelten können. Aber es ist doch immerhin ein Anfang gemacht, alle die Möglichkeiten der Geberdensprache zu sammeln und zu fixieren. Nicht sehr gut gewählt erscheinen mir viele Bezeichnungen, die einerseits in ihrer Banalität zu allgemein gehalten sind, anderseits große tragische Momente festhalten wollen und in diesen Fällen kümmerlich und schablonenhaft wirken. Wo Stellen etwa aus Lear, Macbeth, Fiesko zitiert werden, zu denen entsprechende Bilder passen sollen, merkt man die Unzulänglichkeit des ganzen Vorhabens. Da droht die Gefahr alles Schematisierens einer Kunst, die im letzten Grunde nur von Ohr zu Ohr, von Aug zu Aug gelehrt werden kann. Ich bin voll Skepsis gegen die praktische Wirkung von Versuchen, wie dieses Buch einer ist. Grauenvoll, die fruchtlosen Bemühungen des ehrlichen Phantasielosen, der vor solchen Büchern steht und die Geberde ohne Seele einfangen will! Das Auge auf diese Gefahr gerichtet, erscheint mir eine einfache, allgemeine Schulung des Körpers, die bewirkt, daß auch die unbewußte Bewegung vollkommen künstlerisch wird, erscheint mir eine Durchbildung des Körpers, die dem Individuum Raum für seine eigene Geberdensprache läßt, denn doch als weitaus besser.

Noch einen erheblichen Fehler hat Michels fleißiges Buch. Es verführt zu dem seit Jahren glücklich bekämpften Malen und Unterstreichen des Wortes. Was entstünde, wollte man, wie Michel es häufig ver-

langt, zum Beispiel im neunten Kapitel über Kosinsky („ich sprenge die Türen ein": linken Vorderarm an die Brust ziehen, Hand geballt, linke Schulter vorstoßen, so das Einrennen der Tür rasch andeutend) — wollte man so jedes gesprochene Wort durch eine entsprechende Geberde unterstützen. Das wäre eine Art von illustrativem Pathos, das Michel in der Rede selbst verwirft. Auch hier droht also Gefahr. Trotzdem kann das Buch mit Vorsicht als Nachschlagewerk, zur Vervollständigung der eigenen Geberden benutzt werden, da es mit mutiger Hand eine der schwierigsten Disziplinen anfaßt.

Als das richtige Geberden-Buch denke ich mir: ein Buch voll Darstellungen berühmter Künstler und Künstlerinnen, deren Gesten im Entstehen und auf der Höhe der Vollkommenheit in Wort und Bild festgehalten werden. Monographien einzelner Darstellungen von liebevollen, technisch gebildeten und impulsiv durchschauenden Kritikern geschrieben. Ein Archiv des Lebens.

Felix Tischbein

Zeitungen und Zeitschriften

E. Engel: Zur Naturgeschichte der Theaterzensur. Hamb. Fremdenbl. 25. VIII.

J. Gregori: Bayreuth als Luginsland. B. T. 2. IX.

M. Grube: Der Tod auf der Bühne. B. T. 30. VIII.

J. Gruner: Das Theater der Kleinstadt. Merker II, 21.

Ludwig Gurlitt: Maximilian Harden. Neue Illustrierte Zeitung, 5. IX. 11.

E. Robert: Die Kunst des Theatergeschäfts. M. N. N. 29. VIII.

P. Rosegger: Karl Schönherr. Heimgarten, 9.

J. Schlaf: Keltische Rasse in Wagners ‚Tristan'. Merker II, 20.

P. Schlenther: Das Gewissen des Burgtheaters. B. T. 30. VII.

P. Schmidt: Dramatische Sezession und Volksfestspielhaus. Leipz. Tgbl. 16. VIII.

S. Schmitt: Max Martersteigs cölner Direktionszeit. Deutschland, 8. VIII.

K.-L. Schröder: Theater und städtische Verwaltung. Hann. Courier Nr. 29 443.

M. v. Schuch-Mankiewicz: Anna von Mildenburg. Merker II, 20.

E. Schur: Theater und Kultur. Gegenwart, 24.

J. Speidel: Die Wiener Oper beim Rücktritt Weingartners. Tag, 48.

J. Stransky: Begegnungen mit Gustav Mahler. Sign. f. d. Mus. Welt, 29.

B. Tornius: Der Zauberer von Berlin (Reinhardt). Bühnenspiegel I, 4.

J. Ulbrich: Moderne Shakespearebühnen. Nachr. f. St. u. L. Oldenburg, 28. VIII.

L. Ulmann: Sieglinde. Merker II, 19.

— Parsifal, Siegfrieds Tod. Merker II, 20.

H. Waag: Das Geschick des „Saul". Frkf. Ztg., 30. VII.

C. Weichardt: Rund um die Bühne. Frkft. Ztg. 1911 Nr. 236 I. Morgenbl. u. 239 I. Morgenbl.

A. Winds: Unsichtbare Bühnengestalten. B. T., 8. VIII.

M. Winter: Provinztheater. Strom I, 4.

J. E. Wirth: Die moderne Wiener Operette. N. Fr. Pr., 23. VIII.

B. Wolf: Woher stammt die Boudoirszene im Rosenkavalier? N. Nachr. Chemnitz, 11. VIII.

A. Wolff: Kontraktbruch und Theaterrecht. B. T., 28. VII.

K. Wolff: Das Theater des Grauens. Weserztg. 29. VIII.

St. Zweig: Parsifal in New-York. Merker II, 20.

Unterricht

Die Direktion der Kurfürsten-Oper gibt bekannt, daß ihrem neuen

Kunstinstitut eine Ballettschule angegliedert wird, die unter Leitung der Ballettmeisterin und ersten Solotänzerin der Kurfürsten-Oper, Irma Patacky, steht. Diese Schule, die sowohl Elevinnen von den ersten Anfängen an bis zur völligen Reife ausbildet, als auch weiter Vorgeschrittene zur Vervollkommnung ihres Studiums aufnimmt, eröffnet den Unterricht am ersten Oktober. Das Honorar ist auf den minimalen Einheitssatz von fünf Mark monatlich festgesetzt. Anmeldungen sind an das Bureau der Kurfürsten-Oper, Kurfürstenstr. 101, zu richten.

Das Konservatorium Klindworth-Scharwenka hat soeben seinen neuen Prospekt und Jahresbericht zur Versendung gelangen lassen. Das schmucke Blaubuch gibt einen kurzen Vorbericht, zunächst einen Ueberblick über das Aeußere des Konservatoriums; das Gebäude, die Repräsentations- und Unterrichtsräume, zusammen etwa vierzig an der Zahl. Im letzten Jahr hat die Anstalt eine neue Erweiterung durch den Ausbau der Opernschule erfahren, deren Leitung dem Königlichen Regisseur Felix Dahn übertragen wurde. Neu angestellt wurden für die Gesangsklassen die Herren Heinz Willy Kaiser, Max Marschalk, J. v. Raatz-Brockmann, sowie die Damen Blanche Corelli und Julie Trebic-Salter, für die Klavierklassen die Herren Severin Eisenberger und Dr. Marc Günzburg, für die Violinklassen Herr Arrigo Serato, für die Violoncelloklassen Herr Hans Kindler. Ferner wurde als Inspektor der Klavier-Unter- und Mittelklassen ein hervorragender Klavierpädagoge, Herr Rich. J. Eichberg gewonnen. Aus der Chronik seien noch einige statistische Angaben mitgeteilt: Das Lehrerkollegium weist 73 Mitglieder auf, die Schülerfrequenz erreichte, einschließlich der Frequenz an der dem Konservatorium zugehörigen Zweiganstalt, die stattliche Ziffer von 734 Studierenden. In dem an der Anstalt bestehenden Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -Lehrerinnen legten elf Kandidatinnen das Fachexamen ab. Endlich wurden zwei öffentliche Preisspiele abgehalten, deren Preise in einem Flügel und einer Konzertvioline bestanden.

Prozesse

Die Orchestermusiker brauchen für die Bühnenmusik ihre Instrumente wohl ebenso nötig, wie die Schauspieler ihre Garderobe für die Theateraufführungen. Die Gerichte haben sich mehrfach mit der Frage zu beschäftigen gehabt, ob Theaterunternehmer für den Verlust von Instrumenten der Orchestermusiker in den Theaterräumen aufzukommen haben. Abweichend vom Amtsgericht hat das Landgericht die Frage zu Ungunsten der Theaterunternehmer entschieden. Der Theaterdirektor müsse dafür sorgen, daß den Theatermusikern ein sicherer Ort zur Verfügung stehe, wo sie ihre Instrumente aufbewahren können. Wenn die Theatermusiker ihre Instrumente stets bei sich trügen, so würden sie durch den fortwährenden Temperaturwechsel leiden und ihre reine Stimmung verlieren, welche für die Aufführung unentbehrlich sei. Theaterunternehmer haben daher für die im Theater entwendeten Musikinstrumente ebenso einzustehen wie für Garderobestücke der Schauspieler und Schauspielerinnen, wenn diesen keine sicheren Aufbewahrungsräume für ihre Sachen zur Verfügung gestellt werden.

Zensur

Das Drama von Schalom Asch ‚Der Gott der Rache', das am berliner Deutschen Theater aufgeführt worden ist, hat man in England verboten. Der Lord Chamberlain, der die oberste Behörde der englischen Zensur darstellt, hat die Aufführung des Stückes auf sämtlichen englischen Bühnen untersagt. Das Verbot ist erfolgt wegen der unmoralischen Tendenz des Dramas. ‚Der Gott der Rache' sollte im nächsten Winter

im londoner jüdischen Theater sowie auf einer Anzahl andrer englischen Bühnen in Szene gehen.

Durch königlichen Erlaß ist zur öffentlichen Aufführung des von dem Schriftsteller Adalbert v. Arnim verfaßten historischen Vorgangs ‚Generalmarsch‘, in dem Friedrich der Große handelnd dargestellt wird, die Genehmigung erteilt worden.

August Strindberg, dessen Dramen sich seit einiger Zeit die englische Bühne erobert haben, scheint diese wieder räumen zu müssen. Die londoner Zensur hat nämlich die Aufführung seines Trauerspiels ‚Der Vater‘ verboten. Ein Theaterdirektor in Glasgow, der ‚Verbrechen und Verbrecher‘ zur Aufführung zu bringen gedachte, hat auf dieses Verbot hin dem Dichter mitgeteilt, daß er den Versuch, das Stück dem schottischen Publikum vorzuführen, lieber nicht wagen wolle, da es ihm scheine, als sei es in der Behandlung der erotischen Verhältnisse zu frei.

Vereine

Die Gründung eines Verbandstheaters für das mittlere Schleswig-Holstein mit dem Sitz in Rendsburg wird von hervorragender Stelle angeregt, um in Stadt und Land das Theater auszubilden zu einer Stätte echter Volksbildung und Volkskultur. Die städtischen ‚Volksvorstellungen‘ will man nachahmen durch Gründung eines wandernden Volkstheaters, das ausschließlich ein für seinen Zweck zusammengestelltes Repertoire besitzt. Voraussetzung ist natürlich ein sorgsam ausgewähltes Personal, das die künstlerischen Ansprüche vollkommen erfüllt, eine spezifische Begabung für die Verkörperung klassischer Rollen sowie mit Rücksicht auf ländliche Raumverhältnisse eine gewisse Anpassungsfähigkeit und Anspruchslosigkeit der Künstler. Die Grundlage des projektierten Theaterverbandes bilden die Ortsvereine. Der Verband soll nach dem Vorbild bereits bestehender Vereinigungen den Mitgliedern und angeschlossenen Vereinen in Dorf und Stadt Theatervorstellungen von der Qualität eines guten Stadttheaters ermöglichen. Die finanzielle Grundlage bietet durchaus nicht große Schwierigkeiten. Nach den Erfahrungen an mittleren Orten betragen die durchschnittlichen Kosten rund 160 Mark für die gewöhnliche Aufführung. Ein nennenswertes Risiko ist also für den Verband nicht vorhanden. Da Rendsburg wie keine zweite Stadt in der Mitte der Provinz vorzügliche Bahnverbindungen besitzt und außerdem die Idee eines Verbandstheaters sicherem Vernehmen nach bei den höchsten Regierungsbehörden der Provinz lebhaftes Interesse erregt hat, so dürften die Bestrebungen hier auf besonders fruchtbaren Boden fallen.

Die freie Vereinigung Deutsche National-Bühne veranstaltet in der Spielzeit 1911/12 Aufführungen von Dramen, Schau- und Lustspielen. Die Vorstellungen finden zunächst an Mittwoch- und Sonnabend-Nachmittagen im Neuen Schauspielhause, im Berliner Theater und im Theater in der Königgrätzer Straße statt. Aber auch mit dem Deutschen Theater sind dem Abschluß nahe Verhandlungen eingeleitet. Die zehn Vorstellungen jedes einzelnen Zyklus verteilen sich auf die Zeit vom Oktober 1911 bis April 1912, so daß die Mitglieder etwa alle zwei bis drei Wochen einen Theaterbesuch haben. Das beliebig übertragbare Abonnement kostet für zehn Vorstellungen, deren Zusammenstellung zu einem Zyklus aus technischen Gründen in jedem Falle dem Ausschuß vorbehalten werden muß, einschließlich Garderobe und Zettel nur 12,50 Mark. Die Abonnementsgebühr kann auch in monatlichen Teilbeträgen entrichtet werden. Alles Nähere durch die Prospekte, die durch die Theaterkassen des Warenhauses Tietz kostenlos verausgabt werden.

Personalia

Engagements

Budapest (Volksoper): Arnold Gäder.

Frankfurt a. M. (Komödienhaus): Berthold Lehndorff (Oberregisseur), Fritz Sattler v. Berlin, Heinr. Saxl v. Wien, Heinz Sarnow v. Berlin, Franz Schönemann v. Königsberg.
Osnabrück (St.-Th.): Alfred von Krebs (Lyr. Tenor).
Trier (St.-Th.): Dr. Carl Mennicke (1. Kapellm.).
Wien (Carl-Th.): Gisa Bond, Franz Czasta, Grete Ly, Mizzi Roalith, M. Loewe (Sekr.).

Gastspiele

Berlin (Neues Th.): Hansi Niese mit eig. Ens. ab 1. IX.
Baden-Baden (Kurth.): Herm. Jadlowker v. Berlin (Eisenstein).
Frankfurt a. M. (Opernh.): Marianne Alfermann v. Mainz.
Gmunden (Saisonth.): Paul Kalbeck (Glockengießer).
Leipzig (St.-Th.): Ida Wust (Rose Bernd, Leibgardist).
Warnemünde (Sommerth.): Emil Bär v. Rostock (Alfred).

Neue Theaterleiter

In Magdeburg ist plötzlich Direktor Hagin zum Leiter des Stadttheaters gewählt worden. Direktor Coßmann befindet sich in erheblichen finanziellen Schwierigkeiten — man spricht von Verpflichtungen bis zu 200 000 Mark — und hat den Magistrat ersucht, ihn aus dem Vertrage zu entlassen, da er an Leib und Seele gebrochen sei und ein Sanatorium aufsuchen müsse. Die erste Abonnementsrate für zwei Monate, 70 000 Mark, ist einkassiert und nicht mehr vorhanden. Die Mitteldeutsche Privatbank, die für ihre Ansprüche durch Bürgschaften gedeckt sein soll, hat sich bereit erklärt, mit Herrn Hagin eine G. m. b. H. zur Weiterführung des Stadttheaters unter Uebernahme aller Verpflichtungen gegenüber den Abonnenten, Mitgliedern und Lieferanten in der Stadt Magdeburg zu bilden, in die sie 80 000, Herr Hagin 30 000 Mark einlegt, wenn der Gesellschaft die Direktion auf sieben Jahre übertragen und eine jährliche Subvention von 15 000 Mark bewilligt wird. Diesem Abkommen hat die Stadtverordnetenversammlung ihre Zustimmung erteilt. Ein Antrag auf Uebernahme des Theaters in städtische Regie mußte abgelehnt werden, da die Regelung der Theaterangelegenheit die größte Eile hatte.

Nachrichten

Zwischen Max Reinhardt und Kommissionsrat Schumann ist ein Vertrag zum Abschluß gelangt, demzufolge auch in der nächsten Spielzeit eine Reihe klassischer Aufführungen des Deutschen Theaters im Zirkus Schumann stattfinden wird. Dafür sind außer zehn Aufführungen des „König Oedipus“ Aufführungen der Aischyleischen „Orestie“ in der Uebersetzung von Vollmoeller und eines alten englischen Mysteriumspiels „Jedermann“ in Aussicht genommen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 38
21. September 1911

Axiome über das Drama / von Max Brod

Das Wesen des Dramas scheint mir in einem Mangel zu liegen. Allerdings könnte es der roheren Betrachtung scheinen, daß das Drama seine Themen weit vollständiger, erschöpfender behandelt, als die Epik es vermag. Im Roman lesen wir Beschreibungen von Personen, von Landschaften — auf der Bühne sehen wir leibhaftige Menschen, Bäume, Sonne, Mond und Sterne, wir spüren die Bewegung und werden beinahe mitgeohrfeigt, wenn es auf der Szene knallt. Wenn man mit einer neuen Theorie das Wesen der unanalysierten Anschaulichkeit in ihre Eigenschaft, eine Unendlichkeit von Merkmalen zu besitzen, und das Wesen des Begriffs in eine Endlichkeit von Merkmalen verlegt, so scheint das Drama mithin die Partei der Anschaulichkeit, der Roman die Partei der Abstraktion zu ergreifen. In Wirklichkeit aber steht die Sache gerade umgekehrt.

Als Romandichter bestimme ich mir ganz genau, welchen Ausschnitt der Wirklichkeit ich dem Publikum zu vermitteln gedenke. Sage ich bei einem Gespräch etwas Kurzes über die Witterung, die Helligkeit nebenbei, so bin ich gewiß, daß der Leser, sofern nur durch Worte Anschaulichkeit sich übertragen läßt (das wichtigste Problem auf diesem Gebiete), das empfindet, was ich in seine Empfindung wünsche. Füge ich einen Satz über den Mond ein, so sieht er den Mond über diesem Gespräch aufgehen. Erwähne ich weder Sonne noch Mond, so wird sich das Gespräch für ihn in einer unauffälligen Tageszeit, gleichsam jenseits von Tag und Nacht abwickeln. Schildere ich den Hut, den die Dame dieses Gespräches trug, so stelle ich das Gemüt des Lesers so ein, daß er diesen Hut und seinen Einfluß auf das Gespräch, auf die momentane Stimmung des Helden bemerkt, sonst aber nichts von ihrer Kleidung. Kurz, ich habe es in der Hand, den Gesichtskreis des Lesers nach Belieben zu erweitern oder einzuengen, und dadurch meine Helden in dem Grade der Detaillierung, Lebendigkeit oder Unlebendigkeit zu zeigen, den ich für den Gang der Handlung als förderlich erachte. Will man mit dem Worte ‚Realismus‘ einen Sinn überhaupt verbinden, so kann es kein andrer als dieser sein.

Ganz im Gegensatz hierzu ist das Drama seinem Wesen nach unrealistisch. Um dies einzusehen, bedarf es nur der Einsicht, daß all das Lebendige der Szene, aller Waldzauber und alle Rührung durch Miene und Gebärde, nicht im Machtbereich des dramatischen Dichters, sondern von zwei fremden Künsten, der Schauspielkunst und der Dekoration, erborgt ist. Will man auf diese beiden nicht verzichten, so erhält das Drama notwendig etwas Zweideutiges. Das heißt: der Regisseur kann allerdings den Mond aufgehen lassen, aber es steht sehr in Frage, ob der Zuschauer diesen Mond genau im rechten Augenblick bemerkt. Der Kostümmaler kann einer Dame einen recht charakteristischen Hut verleihen; aber möglicherweise ziehen einen bestimmten Herrn im Publikum mehr ihre Stiefelspitzen an. Der Schauspieler kann toben oder in kleinen süßen Einzelzügen seine Beobachtungen und Tiefe zeigen; aber nichts kann das Publikum bewegen, gerade ihm zuzusehen. Die Bühne bietet zu viel, ohne Auswahl. Sie kann nur dann als im Dienste einer reinen gewillkürten Kunst stehend betrachtet werden, wenn sie (man verzeihe das Paradoxon) schlecht ist. Ein Drama also nur dann als gut, wenn es Schauspielern und Malern offenbar keine Anregung bietet. Aber das kann doch nicht richtig sein?

Ich suche einen Ausweg aus diesen Schwierigkeiten. Ich beschäftige mich seit einem Jahr damit, Dramen zu schreiben, und durchaus nicht auf dem obigen Prinzip beruhende. Theorie und Praxis klafft. Doch vielleicht nur scheinbar. Was kann der dramatische Dichter ehrlicherweise darstellen, frage ich nun? Erstens: Reden von Menschen. Zweitens: ihre Gedanken im Monolog, mehr noch in ihrem Heucheln, im komplizierten Gespräch. Drittens: mit gewisser Einschränkung auch ihre Taten. Denn allerdings kann der Dichter vorschreiben, daß jemand in seinem Stück erstochen wird. Freilich unter welchen Umständen er erstochen wird, wie er zum letzten Mal die Hand hebt, wie er dann daliegt, diese Nebenumstände fallen schon wieder den fremden begleitenden Künsten anheim; während der Romandichter hier die Blende öffnen kann, so weit und so wenig er will, wird uns auf der Szene die ganze Unendlichkeit des Geschehens, der Wirklichkeit — mithin, in Worte gefaßt, „gar nichts" geboten. Formulieren wir also: Die Hauptpunkte des Geschehens führt der Dichter vor Augen, eindeutig und unbezweifelbar; alles andre ist „zu viel", mithin „gar nichts".

Aber eben an dieses „gar nichts", an diesen Mangel des Dramas schließt die Erkenntnis seines Wertes an, seines den Roman in einer gewissen Richtung überragenden dichterischen Ranges. Das weite Reich außerhalb des oben formulierten Darstellbaren bleibt der ungeleiteten Phantasie des Publikums (wozu natürlich der Dichter selbst mitgehört) überlassen, kann daher vernachlässigt werden. Im Drama hat der Dichter die Form gefunden, sich über die individuellen Einzelheiten von Zeit und Raum hinwegzusetzen, sein Stück frei von der

Historie, von örtlicher Bestimmtheit, also ohne Milieu, ohne Sachkenntnisse, durchaus nur poetisch sich hinspielen zu lassen. Dem Romandichter, der gleichsam sein eigener Regisseur ist und mit unbegrenzter Macht, kann immer entgegengehalten werden: „Ja, aber die zweite Seitengasse links von den großen Boulevards ist gar nicht die Rue de la Paix", oder: „Zur Zeit Heinrichs des Vierten gab es noch keine Haubitzen". Der Dramendichter, von vornherein eingeschränkt durch die Wirklichkeit der Szene, macht sich mit einem Schlage frei und kann, seinem Ingenium folgend, von allem nur das Schönste in kindlichem Leichtsinn verfolgen.

Grabschrift / von Fritz Koffka

Den dieser schmale Erdenhügel deckt,
der war ein scheuer, ungelenker Knabe
und lebte laut und dennoch wie versteckt.

Er griff nach großer, griff nach kleiner Gabe
und suchte hin und wieder ohne Wahl,
gleich wie ein blinder Bettler mit dem Stabe.

An kargem saß er wie an reichem Mahl
und mühte sich, von allem Sein zu naschen,
und sog an jeder Lust und jeder Qual.

Doch so im steten nimmer müden Haschen
geschahs, daß alles dumpf und dunkel blieb
und er der Wüste mit den leeren Taschen.

Er floh den Tag und barg sich wie ein Dieb.
Da fühlt' er einst zu nächtlich stummer Stunde,
wie irgend etwas ihn zum Klagen trieb.

Geheime Sprache stieg aus seinem Munde,
und von dem Weh, das aus den Tiefen bricht,
gab er in bunten Rätselzeichen Kunde.

Bald ward ihm alles Leben zum Gedicht
und alles Leiden nur ein stilles Singen
— da ging er wieder an das laute Licht.

Doch sieh: das Netz von Menschen, Taten, Dingen
bot ihm nur Schales noch und Ekles dar,
und seine Träume sanken und vergingen.

So blieb er ewig jedes Glückes bar
und irr und wirr und suchend bis zum Grabe
und blieb der scheue Knabe, der er war —

der dumme, scheue, ungelenke Knabe.

Lindaus Penthesilea

Nicht Kleists. Die müßte man vom berliner Hoftheater verlangen dürfen, aber man kann sie nicht von dem zweiundsiebzigjährigen Lindau erwarten. Stellen wir uns also gleich am Anfang richtig ein: Wenn Kleist Goethen den Kranz von der Stirne reißen wollte, so wollte Lindau aus diesem Versuch ein solides Theaterstück machen. Das ist ihm gelungen. Aus einer schreckensvollen Phantasmagorie ist ein Schauspiel in vier Akten geworden, aus einem dampfenden Hexenkessel ein handlicher Futternapf für höhere Zivilanwärter mit Töchtern, aus einem blutdurchschauerten und doch ganz gegenwärtigen Vorzeitmärchen eine glatte, geleckte, schilleråhnliche Jambenaffäre. Ein Reclamheftchen. Man vergleiche es mit der ursprünglichen Fassung — am besten in der schönen Ausgabe des Tempelverlags, deren Wert durch Eloessers Biographie noch vergrößert wird — und man wird anstelle Heinrichs von Kleist den schrecklich keuschen, vernünftlerischen, antilyrischen Sprachverwilderer Paul Lindau finden. Achills Pferde „schwitzen" nicht; Penthesilea, die irgendwo „ein holdseliges Lächeln" erhält, verschluckt ihren gewaltigen Hetzruf, und selbst Meroes abschwächende Wiederholung dieses Hetzrufs wird verwässert; Küsse und Bisse ‚reimen' sich nicht, weil ein so sadistisches Element unstatthaft wäre — und was dergleichen Eingriffe mehr sind. Immerhin liegt darin ein System. Aber warum verbessert der Herr Lindau den Herrn von Kleist auch ohne jeden Grund ein bischen? Zwei Beispiele für viele. Kleist sagt: „Grazie", Lindau: „Anmut". Kleist sagt: „Penthesilea naht sich dir, Pelide!" Lindau zieht vor: „Die Amazonenkönigin naht sich dir!" Warum, um Himmelswillen? Noch schlimmer ist, daß der Bearbeiter, der große Verskomplexe ziemlich geschickt zu streichen versteht, aus einzelnen Versen winzige Partikel herausbricht, um die Dauer der Aufführung ja recht abzukürzen, und dadurch das Versmaß manchmal barbarisch verstümmelt. Mit der Akteinteilung dagegen, die für den dreistündigen Theaterabend unumgänglich ist, hat Lindau nur in der Mitte Pech gehabt: der dritte Akt müßte entweder um ein paar Szenen früher oder später beginnen.

Aber wollten wir uns nicht richtig einstellen? Jeder nach seinem Maß. Wenn Reinhardt nicht den ganzen Kleist gibt, so soll er gestäupt werden. Wenn Lindau noch weniger von Kleist gegeben hätte, so wäre seine Leistung doch lobenswert, weil es seit Matkowskys Tode die erste dieses Hauses ist, von der sich überhaupt ernsthaft reden

läßt. Zu der unkleistischen Bearbeitung hätte eine kleistische Regie schlecht gepaßt. Es war also stilgerecht, daß auch das Bühnenbild keinen Finger breit von der Konvention abwich. Auf diesem bunten und überfüllten Stück Schlachtfeld sahen die Griechen aus wie Theatergriechen, die Amazonen wie maßvoll haarbuschige Mannweiber und ihre Rosenjungfrauen, des Kontrastes wegen, wie Balleteusen. Aber — und das wird das unbestreitbare Verdienst dieser Aufführung bleiben — ob Männer, ob Weiber, ob Mannweiber: sie sprachen fast durchweg klar und verständlich und zum Teil sogar hinreißend. Das bedeutet ja gerade hier nicht wenig. Die Tragödie ist fast zu reich an Berichten von Vorgängen, deren Anblick auch dann kein Publikum ertragen würde, wenn irgend eine Bühne sie darstellen könnte. Diese Boten und Zuschauer müssen nicht nur durchs Wort ein deutliches Bild der Vorgänge, sondern dazu noch durch ‚Aktion' weiten Strecken des Gedichts den dramatischen Atem geben. Trotzdem nun hier nicht einmal alle die Sprecher aufgeboten waren, die das Schauspielhaus hat — wo war, zum Beispiel, Herr Sommerstorff? — trotzdem kam der Metallgehalt der Kleistschen Diktion, ihr stählerner Klang, ihre federnde Nervosität, ihr lebendurchglühtes Pathos zu eindringlicher Geltung. Es waren sogar, sei es mit, sei es ohne Absicht, die verschiedenen Berichte denjenigen Stimmlagen zugewiesen worden, die ihrem Charakter am besten entsprechen. Odysseus — den man nicht, wie Herr Lindau getan hat, nach dem Muster von Ulysses-Ulyß zu einem Odyß zerhacken darf — war selbstverständlich an den Baß des Meisterredners Kraußneck geraten; Antilochus war ein Durchschnittsbariton und Adrast der helle Tenor des immer noch kainzelnden Herrn Geisendörfer. Für die strenge Oberpriesterin hätte sich der weiche Alt der Butze beträchtlich verhärten, für die Freundin Prothoe der spröde Alt der Frau Willig schneller erwärmen können. Den Mezzosopran vertrat mit großer Energie bei den Amazonen Fräulein von Arnauld, bei den Rosenjungfrauen das fast zu hübsche Fräulein Ressel, das zaghaft anfing und in der entscheidenden Szene dann doch eine ganz unmädchenhafte Kraft entwickelte. Aber mehr als alle diese Stimmen hätte der Sopran jener Helene Thimig zu schmettern haben müssen, die wir vor ein paar Monaten in Lauchstedt als das Evchen des Komödiendichters Kleist entdeckt haben, und die vielleicht heute schon dem Tragiker Kleist und seiner Penthesilea gewachsen wäre.

Denn schließlich war für die Aufführung ein viel ärgeres Unglück als Lindaus Bearbeitung die Tatsache, daß Achill und Penthesilea nicht an die Vorstellung heranreichten, die jene Berichte immer wieder von

ihnen erwecken. Was Herr Staegemann gab, war eine nicht unsympathische Matkowsky-Kopie. So, vollkommen so warf Wolf den Kopf, trug Wolf das Schwert im Arm, strich Wolf die Augenbrauen mit der Hand; so ähnlich war Wolfs Wuchs, Wolfs Gang, vielleicht auch seine Stimme. Der Genius ist leider ausgeblieben. Es steckt nichts hinter dieser schönen Maske als ein fideles Naturburschentum. Wenn Achill zu Penthesileens kleinen Füßen liegt, so muß die Luft voll sein von der Elektrizität des furchtbaren Gewitters, das sich gleich entladen wird. Hier hätte die Schäferstunde nie ein Ende zu nehmen brauchen. Frau Poppes Schuld ist wesentlich geringer. Sie wäre vor fünfzehn Jahren, mit dem echten Matkowsky und unter Reinhardts Regie eine großartige Penthesilea geworden: noch aus den Resten ist das abzulesen. Aber welcher Schauspielerin würde der Sprung von der Mutter der Makkabäer zu der Tochter der Otrere glücken! Schon daß ein seltenes Talent wie die Poppe zu solchen Sprüngen gezwungen, daß sie vor der Zeit zur Matrone und nach der Zeit wieder zur Jungfrau gemacht wird: schon das beweist, wie unverantwortlich unser Hoftheater mit seinen Gaben umgeht. Kein Wunder, daß daraus, aber nicht daraus allein eine Verzerrung und Verkünstelung des Leibes und der Seele entsteht, die der wahrheitsliebende Kleist am allerwenigsten verträgt. Die Poppe spricht ein langes e niemals anders als äh, und keiner sagt ihr, wie unerträglich verziert und widernatürlich dadurch jähde Rähde wird. Sie stachelt ihr edles Gesicht zu den exaltiertesten Grimassen auf und erreicht damit nur, daß diese in ihrem Uebermaß schließlich gar nichts mehr bedeuten. Sie hält Penthesileens wilde, giftige Liebe für den reinen Zucker und hat in ihrer Zärtlichkeit Laute von einer Gefühlsseligkeit, die für Fuldasche Kostümtändeleien zu geßnerisch wären. Kurzum, sie schwankt und taumelt unberaten, am falschen Ort gezügelt und am falschen Ort gehetzt, zwischen den Polen der Figur umher. Aber zweimal zeigt sie doch, was sie einst war und heute noch — vielleicht, vielleicht! — bei Reinhardt wieder werden könnte. Vor dem mörderischen Zweikampf gewinnt sie die heldenhafte Jugend ihrer Stimme und damit auch ihres Herzens, an der Leiche des Achilles allen dunkeln Glanz ihres Schmerzes zurück. Man mag eine Aufführung der ‚Penthesilea‘ verwerfen, in der nur die Schlachtberichte und zwei Momente der Penthesilea selbst kleistischen Geists gewesen sind. Aber wer durch die Hölle des Reinhardtschen Saisonbeginns, eines Halmschen Grillparzers und dreier Lindau-Jahre geschritten ist, der wird für dieses liebe Fegefeuer beinah dankbar sein.

Josef Giampietro / von Herbert Ihering

Mit der Verflachung der modernen Lustspielliteratur ist ein Typus immer unerträglicher geworden: der Bonvivant. Der liebenswürdige Schwerenöter, der bestrickende Herzensbrecher, der zur Zeit der Bauernfeld und Freytag noch ein letztes, dünnes Tröpfchen von des schlagfertigen Benedikt Blut in den Adern hatte, ist zu einem unausstehlichen Süßling und Zierling geworden. An die Stelle einer leichten geistigen Politur ist eine affektierte Geistreichelei, an die Stelle eines, wenn auch spärlichen, Humors ist eine triefende Sentimentalität getreten. Zwar hat uns die gutmütige Harmlosigkeit, über die auch Bauernfelds Männer nicht hinauskommen, selbst diese schon entfremdet. Aber wir fühlen doch: sie ist ehrlich, sie war Ausdruck der Zeit. In der Epoche Bauernfelds, in den Biedermeiertagen war der zeitlose Philister zufällig auch der Mensch der Zeit, der Gegenwartsmensch, der Moderne. Und die sentimentale Philistermoral war die Moral der Zeit. Heute aber ist jene Gutherzigkeit und seelenvolle Bravheit zur Spekulation geworden. Es soll auf der einen Seite das überlegene Grinsen blasierter Weltmänner, auf der andern das gerührte Schluchzen jener zeitlosen Philisterschichten geweckt werden, bei denen es keinen Unterschied macht, ob sie 1820 oder 1880 geboren sind. Während sie sogar den Lebemann ihrer Moral verfallen sehen, werden sie in ihrer Dummheit bestätigt, wird ihnen vorgelogen, daß ihre Anschauungen die Anschauungen der Zeit seien.

Die unbedingte Ehrlichkeit von Bauernfelds Gestalten prägt sich am deutlichsten in den Bühnenkünstlern seiner Zeit aus. Bis zu Sonnenthal hin saß den frühern Salonschauspielern wirklich die gutmütige Grazie des harmlos überlegenen Weltmannes im Blut. Sie hatten die konziliante Kultur, die sentimentale Noblesse ihres Dichters. Der Schauspieler von heute aber — selbstverständlich sind nur große, repräsentative Vertreter gemeint — verlangt nach einer viel schärfern, unerbittlichern Konsequenz der Gedanken und Gefühle. Denn der Lebemann unsrer Tage, soweit er wirklich diesen Namen verdient, entfaltet sich zu ganz andern Möglichkeiten. Er hat nichts mehr von jener Treuherzigkeit, die nach lockern Junggesellenjahren bekehrt in die Häuslichkeit einer soliden Ehe einlenkt. Das hemmungslose Genießen des Lebens ist für ihn keine Periode, die überwunden werden muß: es ist sein Zustand, sein Anfang und Ende. Wie es sein eigener Trieb ist, der ihn in den Taumel der Begierden hineinstößt, wie er diesen Trieb zu seinem Willen macht, den er beherrscht, wird er selbst bald zum Sklaven dieses Triebs, dem er widerstandslos gehorchen muß. Seine Leidenschaften sind der Inhalt und die Inhaltslosigkeit seines Lebens. In ihnen findet und verliert, befreit und betäubt er sich.

Vor der Schalheit des Lebens rettet er sich in eben dieses Leben. Er ist blasiert und hat für den Genuß nur noch eine Geste des Ekels und der Verachtung — und schlürft doch diesen Genuß in wollüstiger Selbstvergessenheit. Sein ahasverisches Blut peitscht ihn nicht nur weit über alle Grenzen der Bürgerlichkeit, es jagt ihn jenseits von Gesetz und Pflichten. Er ist Bohémien und Hochstapler zugleich. In einem Zeitalter ungeheurster Arbeitsanspannung mußte der Gegenschlag um so rücksichtsloser erfolgen. So entwächst einer Epoche der Maschinen, der Technik, der sozialen Bewegung das dämonische, fessellose Genießertum. Und es ist kein Zufall, daß gerade heute sich die Don-Juan-Dramen häufen.

Bis jetzt aber sind diese erst ein Anfang. Solange die seichte, verlogene Lustspielliteratur vorherrscht, kann der Schauspieler, der in seiner Stimme und seinem Körper den Typus des ins Dämonische gesteigerten Lebemanns am unheimlichsten vertritt, kann Josef Giampietro sich in dramatischen Gestalten wenig ausleben. Er ging ans Metropoltheater, wo ihm wenigstens hingehauene Skizzen ahasverischer Genüßlinge ausgeliefert werden, die er aus eigener Machtvollkommenheit mit Leben füllen darf.

Alles an Giampietro weist ihn auf solche Rollen hin. Er hat einen hohen, schlanken, schaukelnden und doch starkknochigen, festen Körper. Dieser Körper kann sich ebenso straff und energisch recken, wie lasch und lässig zusammenziehen. Aber immer sind seine Bewegungen elegant, sicher, beherrscht. Ob Giampietro kerzengerade aufgerichtet im gemessenen Schritt eines preußischen Leutnants einherstelzt, ob er, sich in den Hüften wiegend, als österreichischer Offizier hereinschlendert: stets hat er die Grazie des kavaliermäßigen Benehmens, die Selbstverständlichkeit der Haltung, den Fanatismus der Eleganz. Auf diesem Körper sitzt selbst in seiner gebogensten, gewundensten Stellung auch der derangierteste Anzug in einer Paradelage der Unordnung, in einem Linienwurf der Korrumpiertheit.

Giampietros großes, langes, ebenso fein- wie starkliniges Gesicht, aus dem die unruhigen Augen und die untere Partie des Kinns auffallend hervortreten, kann sich abweisend streng, hochmütig, würdebewußt verhärten und jovial herablassend, liebenswürdig, gemütlich lösen. Aber diese liebenswürdige Saloppheit ist doch niemals zu verwechseln mit der Harmlosigkeit jener ältern Bonvivants. Wenn Giampietro einen gutmütigen Dummkopf, einen lebemännischen Hans Taps gibt, bleibt er nicht bei der Charakteristik einer Einzelgestalt stehen. Aus seinem modernen, intensivern, konsequentern Empfinden entsteht ihm das kritisierende Symbol einer ganzen Gattung. Zwar gewinnen wir auf den ersten Blick aus diesen treuherzig blinzelnden Augen, diesem ewig zu einem Lächeln verzogenen Munde, diesem knickenden, schlacksigen, fahrigen Gange das Bild eines braven dummen Jungen,

der sorglos, ohne sich über irgend etwas Gedanken zu machen, seine Tage genießt. Bald aber scheint über die Augen ein leerer, unruhiger, matter Glanz zu fahren, scheinen die Mienen schlaff, verlebt, der Gang müde, willenlos zu werden. Dieser harmlose Genüßling erhält mit einem Mal unheimlich typische Züge eines faden, verbrauchten, marklosen Aristokraten: die Liebenswürdigkeit ist nur Maske innerer Ausgebranntheit, das schwebende Tändeln des unbestimmten, wiegenden Schrittes nur Ausdruck haltlosen Getriebenwerdens. Plötzlich steht größer als der Mensch sein Schatten da.

Die Ueberwirklichkeit der Gestaltung wächst mit der Ausarbeitungsmöglichkeit der skizzenhaften Vorlage. Ich habe Giampietro einmal einen verkalkten, verblödeten Stammgast von Moulin rouge geben sehen. Mit unsichern, steifen Schritten, denen man die Rückenmarksschwindsucht anmerkte, tastete er herein, ein Frösteln schüttelte den Körper, die rechtwinklig hängenden Arme schaukelten abgestorben in den Gelenken, verglast glotzten die Augen, tonlos, stumpf, ohne Zusammenhang entfielen ihm die Worte. Es war das beängstigende Bild eines vom Genuß zerfressenen, ausgehöhlten Menschen. Wir sahen das Ende einer Existenz, die sich vor der Langenweile immer wieder zur Langenweile geflüchtet, die die Angst vorm Leben und sich selbst immer wieder zum Leben und sich selbst zurückgetrieben hatte. Wir sahen, ins Phantastische, Drohende gesteigert, die Zeichnung eines Mannes, der ein absolutes Nichts, eine absolute Leere geworden war, dessen Körper nicht einmal mehr organisch zusammenhing, sondern jedes Glied für sich ein mürbes, morsches Einzeldasein fristen ließ.

Diese ausschweifende Phantasie Giampietros, die die Gestaltungslinien anfangs der Wirklichkeit nachzuzeichnen scheint, um sie immer wilder und bizarrer zu verzerren, die etwas vom fanatisch-grausamen Simplicissimus-Stil hat, die den Lebemann aus dem eleganten, kitschigen Schmiß Reznickes oder gar Heilemanns zu Heineschen Zügen befreit, lebt sich fessellos bei jedem Spielanlaß aus. Darum brauchen es nicht immer Typen aus der Lebewelt zu sein. Es muß sich in ihnen nur Giampietros schauspielerischer Fanatismus austoben dürfen. Wenn er mit lang ausgreifenden Schritten, weit vorgeneigtem Oberkörper, pendelnden Armen und glühenden Augen über die Bühne stoßen kann, fühlt er sich in jeder Rolle wohl. Diese unbändige Spielerfreude belebt seine Leistungen im Einzelnen und Ganzen, und hebt einen Coupletvortrag oft zu einem mimischen und sprachlich-gesanglichen Meisterstück. Giampietro begnügt sich bei der Wiedergabe einer Einlage nicht mit der Herausarbeitung der sprachlichen Pointen und zaghaften pantomimischen Andeutungen. Er findet zu ihr eine mimische Begleitung, die nicht nur den Sinn, den Gedanken, die Pointe illustriert, die vielmehr den Inhalt zu einer Art von symbolischer Situation verdichtet. Giampietro sang in einer Jahresrevue einen

Nachruf auf den Fürsten Bülow. Mit langgezogenem, verhärmten Gesicht und doch mit diebischem Schalkslächeln, mit riesengroß aufgerissenen Augen, mit ebenso befehlender wie klagender Stimme, mit gebieterisch ausgestrecktem Arm und Zeigefinger trug er diese Jeremiade vor und symbolisierte und verulkte so in einer Stellung die Gefühle, die hinter dem Inhalt des Couplets stehen: die Trauer von Bülows Freunden, den Jubel seiner Gegner, den Hohn der Witzblätter, den Zorn des Kaisers. Diese Auflösung in Mienenspiel und Gebärden ergab sich nirgends aus dem musikalischen oder wörtlichen Inhalt des Couplets, sie war ganz ein Spiel phantastischer Launen, das visionär politische Zusammenhänge zu verhöhnen schien, indem es weiter nichts tat, als nicht nur die Verse, sondern auch die Situation hinter diesen Versen in mimischen Einfällen zu ironisieren.

Eine ähnliche Ironie färbt auch bisweilen Giampietros Sprache. Ihr fester, stumpfer, intensiver Ton, der doch schwingt und vibriert, kann sich vor Kalauern plötzlich umstülpen, indem er entweder kleinlaut zusammenschrumpft oder sich erschreckt dehnt. Der Ton bekommt sozusagen Bauchgrimmen. Er krümmt sich schmerzvoll vor der Banalität des Reimes. Er bemitleidet und verhöhnt ihn mit verzogenem, süßsaurem Lächeln.

Sonst aber wohnt der Sprache Giampietros oft eine fanatische Energie inne. Sie setzt dann die Worte mit grimmiger Wut hin. Sie verliert bei allem Nuancenreichtum nie den einheitlichen Zug, den Elan einer durchgehenden Linie. Diese Stark- und Gradlinigkeit seiner Gestaltung, die sich außer in jener Heftigkeit der Sprachbehandlung auch in dem zornigen Wurf mancher Gebärde ausdrückt, prädestiniert Giampietro zum Wedekind-Darsteller. Viele von dieses Dichters Geschöpfen sind nach ihrem menschlichen und ideellen Gehalt schon oft ausgeschöpft worden. Kaum eins aber stilistisch. Denn das ist die Schwierigkeit: diesen Menschen bei aller Differenziertheit, allem Flackerschein ihres Innern die starken, jähen, kantigen Umrisse zu lassen. Giampietro hat für sie die nervöse Beweglichkeit; das Gepeitschte, Gehetzte, Ahasverische; das Ueberlegene, Zynische. Aber das alles haben auch andre Darsteller in gleichem oder größerm Maße. Was sie nicht haben, ist die fanatische Glut, die verbohrte Energie, die dozierende Wucht, die primitive Phantastik, ohne die jene andern Bedingungen nichts sind, und die Giampietro Wedekind zurückgeben würde. Darum müßte er Gelegenheit erhalten, vor allem den Casti Piani und den Marquis von Keith zu spielen. Solche Rollen würden ihn vielleicht dem ernsten Theater zurückgewinnen. Giampietro erwürbe sich dann ein doppeltes Verdienst. Er erweckte die wenigen Gestalten, die schon für ihn geschrieben sind, zum Leben, und trüge, indem er unsre besten Dichter anregte, moderne, tiefer angelegte Lebemannsrollen zu schreiben, nach der andern Seite dazu bei, die ver-

logene Lustspielliteratur des Tages zu verdrängen. Er selbst aber würde aus diesem Wandel den größten Vorteil ziehen. Er würde alle die kleinen Fehler, die sich als natürliche Folge seiner Wirksamkeit am Metropoltheater eingestellt haben, wie die allzu sichtbare Freude an sich selbst, wie das allzu häufige und deutliche Spielen ins Publikum, Fehler, die bei ihm immer noch in geschmackvollen Grenzen bleiben, von selbst ablegen. Und das deutsche Drama hätte mit einem großen Menschendarsteller mehr zu rechnen.

Der Dichter der Straße / von Egon Friedell

(Schluß)

3

Dann aber gibt es wieder andre Dichter, die ohne die ganze Folie, gleichsam den Theaterprospekt ihrer Zeit mit allen seinen Versatzstücken, Kulissen, Soffiten, Kostümen, Lebensgewohnheiten, ohne das ganze bis ins Minutiöseste gehende Gesten- und Mienenspiel ihrer Zeit gar nicht zu denken sind: denn sie sind ja gar nichts andres als der zusammengefaßte Ausdruck aller dieser Details. Würde man dieses Kolorit von ihnen wegnehmen, so bliebe nicht etwa ein verblaßtes Bild oder nur die großen Konturen ihrer Gestalt, sondern nichts, gar nichts: sie würden sich in Luft auflösen.

Ihre Dichtungen, ihre Bilder, ihre Philosophien, ihre öffentlichen Handlungen sind Memoirenliteratur, die einzige, die es gibt. Es sind, mit einem Wort, die Dichter des Alltags: ihnen erscheint vor allem wichtig, wie die täglichen Bedürfnisse des Menschen ihrer Zeit beschaffen sind, seine kleinen Leiden und Wünsche, seine täglichen Sehnsuchten und Enttäuschungen, seine einfachen Betätigungen und Gewohnheiten. Sie halten sich nicht für zu gut, diesen Dingen nachzugraben und ihre Untergründe ans Licht zu ziehen. Sie leisten damit ihren Mitlebenden den größten Dienst, aber, merkwürdigerweise, auch den Nachlebenden. Denn auch diese wiederum interessiert an der Vergangenheit nichts als das kleine Leben.

Wir sind Männern wie Lucian, Juvenal oder Martial dankbarer als einem Großsprecher wie Virgil, der glaubte, es nicht billiger tun zu können als mit schweren Prunkstoffen wie die Eroberung Trojas und die Gründung Roms. Wir lesen ein Buch wie Grimmelshausens ‚Simplizissimus' heute noch mit großem Vergnügen; aber wo sind alle andern geblieben? Und das Leben Casanovas, der kein Schriftsteller war und es nicht einmal sein wollte, gewinnt den Reiz eines Kunstwerks durch die Lebendigkeit und Treue, mit der die ganze psychische Mechanik einer Zeit ohne alle Heuchelei und Kosmetik nachgeschrieben wird. Ganze Abschnitte der Kunstgeschichte sind völlig ver-

sunken, weil sie weder die Kraft hatten, ein ganz großes zeitloses Genie hervorzubringen, noch die Entsagung, sich mit den Kleinigkeiten zu beschäftigen.

Wie lebendig steht doch dieses ganze perikleïsche Athen vor uns, wenn wir von Sokrates hören — wirklichkeitstreuer noch im Xenophon als im Plato — diesem famosen alten Seelenfänger, der nicht glaubte, weil er ein Philosoph sei, müsse er in seinem Zimmer sitzen, der sich mit allem möglichen miserablen Volk unterhielt, mit Schmieden, Topfdrehern, Markthelfern und Dirnen, und an ihnen seine Begriffe entwickelte, der am meisten trinken konnte, jeden Spaß vertrug und eine Art wandelndes satirisches Flugblatt von Athen war! Er wußte, Philosophie ist die Kunst, Menschen zu fischen, und darum mischte er seine Philosophie unter die Menschen und rührte und schüttelte sie so lange unter das wirkliche Leben, bis sie ganz menschlich geworden war. Oder Abraham a Santa Clara, dieser verschmitzte Schnapphahn im Mönchsgewand, dieser Cabaretier auf der Kanzel — ist er nicht der ganze Dreißigjährige Krieg mit seinem Fressen, Saufen, Totschlagen und Weiberschänden, seinem primitiven Mutterwitz und brutalen Augenblicksleben zusammengewürfelter Rowdymenschen, die morgen wahrscheinlich schon zerschossen oder verkohlt sind? Er hielt es mit der Sitte seiner Zeit, er hat sich gegen die deutsche Sprache benommen wie ein richtiger Räuberhauptmann: er hat sie in seinen Bildern gebrandschatzt, in seinen Gleichnissen genotzüchtigt und aus ihren Sätzen richtige Totschläger gemacht, mit denen er die Köpfe blutig drischt. Aber wir nehmen ihm das wahrhaftig nicht übel.

Um es zusammenzufassen: es gibt eben dreierlei Sorten von Dichtern. Die einen sind die außerordentlichen Heroen und Idealgestalten der Kunst. Sie sind selten und gleichsam ein glücklicher Zufall. Sodann die, welche ebenso Großes singen, aber ohne Größe. Sie erfassen jedoch häufig irgend ein allgemeines Gefühl, das die Zeit gerade bewegt: Patriotismus, Liebe, Freundschaft, Frömmigkeit. Solcher Art waren die Vaterlandsdichter der Freiheitskriege, die Minnesänger des Mittelalters, die Freundschaftslyriker des achtzehnten Jahrhunderts, die religiösen Lyriker der Reformationszeit. Und die dritten: die wollen wir die Dichter der Straße nennen.

Es sind die verschiedenen Kostüme der menschlichen Seele. Die Werke der ersten Art sind die großen Prunkstücke der Menschheit, ihre Herrschafts- und Krönungsinsignien, die von unbeschränkter Dauer sind und nur durch irgend eine gewaltige Umwälzung der ganzen Kulturschicht hinweggetragen werden können, sie werden immer wieder hervorgeholt und bezeichnen durch die Jahrhunderte unverblaßt den höchsten Glanz und die höchsten Machtmöglichkeiten des menschlichen Geistes; es sind Dekorationsobjekte von düsterer Feierlichkeit oder flammender Leuchtkraft: ihre Auffassung verändert sich im Laufe der

Zeiten, wie ja auch die Auffassung von der Bedeutung des Königsmantels und der Krone; aber alle Zeiten sind sich darin einig, daß es die dauernden Merkmale der Größe seien.

Die zweiten sind den ersten in der Form ähnlich, aber nur in dieser. Sie sind die Maskenstücke einer bestimmten Zeit und wandern zum Plunder, wenn diese Zeit sich gewandelt hat. Sie haben nur die Attitüde der Größe, es sind die Draperien und Ausstattungsstücke des Komödianten, der den König macht. Sie wirken auf ihre Zeit oft ebenso stark wie die wirklichen Prachtgewänder, wie ja auch der Schauspieler dies vermag; aber sie sind es nur für einen Augenblick. Nach einiger Zeit wird die Bude abgerissen, die Lichter werden abgedreht, und das bunte Zeug kommt in den Müllkasten. Es gibt Zeiten, die nur solche Werke hervorbringen, die alle Kostüme haben und doch keines — kein einziges nämlich, das ihr Eigentum wäre. Solche Zeiten pflegt man dann in Bausch und Bogen auf den Mist zu werfen. Die Dritten schließlich scheinen weniger zu geben und geben doch in Wirklichkeit unendlich viel mehr. Sie nähen nämlich ganz einfach am Kleid der Zeit, das schlicht genug aussieht, und nur an diesem. Ihre Werke sind Fabrikate weder für besondere festliche Anlässe noch für Maskenaufzüge und Schaustellungen, sondern für den Tag und die Stunde; sie haben daher vor allem die Eigenschaften des Werktagskleides: sie sind praktisch, aus solidem Material und keineswegs übermäßig kostbar, man kann sie ruhig anfassen und verwenden; sie stehen auf der Höhe der letzten technischen Vervollkommnungen, denn sie sind ja Kinder ihrer Zeit, und sie sind jeder Lebensweise, jeder Berufsart, jeder Witterung und jedem Aufenthaltsort angepaßt. Kurzum: die ersten sind Staatskleider, die zweiten Gewänder für Schauspielergarderoben und die dritten wirkliche historische Trachten, Stücke aus der Kostümkunde; und in der Geschichte der Kostüme bewahren sie sich auch ihren dauernden Platz.

Es ist diesen Dichtern der dritten Art eigentümlich, daß man sie sich nicht mit einer Leyer denken kann, ja kaum mit einem Lorbeerkranz. Sie haben mit diesen ewigen Symbolen nichts zu tun. Sie haben sie weder mit auf die Welt gebracht, wie jene ersten, noch sich in einem Antiquitätenladen ausgeliehen, wie die zweiten. Sie dienten der Stunde, die keine Leyern und Lorbeerkränze zur Verfügung hat.

Von den Dichtern, die heute unter uns leben, scheint mir Peter Altenberg diesen Typus am reichsten und eindringlichsten zu verkörpern. Er ist ein Dichter der Straße, wenn man will, sogar in der geringschätzigen Nebendeutung. Er geht über die Straße: dies ist eigentlich seine ganze dichterische Tätigkeit. Er geht durch die Zimmer der Heutigen, durch ihre Kinderzimmer, ihre Speisezimmer, ihre Soireesäle und Dirnenlokale, ihre Landvillen und Caféhäuser. Er ist

ein richtiger Straßendichter und Straßensänger: der Schilderer und Verherrlicher des kleinen Lebens seiner Zeit. Er trägt keinen Samtrock und fliegenden Schlips, auch innerlich nicht. Er trägt einen Hornkneifer.

Reinhardts Orestie / von Lion Feuchtwanger

1. Aischylos

In dem Orest-Mythos, wie Homer ihn kennt, erschlägt nicht Klytaimnestra, sondern Aigisthos den Agamemnon. So berichtets im dritten Gesang der ‚Odyssee' Nestor dem Telemach, so im vierten Proteus dem Menelaos. Spätere bürdeten dann der Klytaimnestra den größern Teil der Schuld auf, vor allem jener Dichter, der im elften Gesang der ‚Odyssee', in der ‚Nekyia', den Agamemnon erschütternd sein schnödes Ende bejammern läßt:

„Aber am gräßlichsten drang mir der Priamostochter Kassandra
Schreien ins Ohr: Klytaimnestra, die tückische, jagte sie mordend
Um mich her. Da reckt' ich vom Boden die Hände, und sterbend
Zückt' ich im Krampfe das Schwert. Sie aber, die schändliche Hündin,
Wandte sich ab, und es drängte sie nicht, mir, der ich zum Hades
Niederstieg, mit den Händen den Mund und die Augen zu schließen.
O, nichts Grausigeres, nichts Schamvergess'neres gibt es
Als ein Weib, das solche Verruchtheit heget im Herzen."

Auf dieser Auffassung beruht dann die Gestaltung der Jüngeren, des Epikers Stesichoros, des Lyrikers Pindaros und des Tragikers Aischylos. „Denn wenn nur ein Feind den Feind erschlägt", meint mit deutlichem Bezug auf eine von Vollmoeller leider ausgemerzte Stelle der ‚Eumeniden' die Poetik des Aristoteles, „da ist nichts Tragisches: aber wenn von der Freundschaft das Leid kommt, das Weib den Gatten, der Sohn die Mutter erschlägt, das ist Stoff fürs Drama."

Aischylos also hat diesen blutrünstigsten Stoff der blutrünstigen hellenischen Sage in seiner grausigsten Form aufgegriffen und zu einer Trilogie gestaltet, deren erster Teil streckenweise mißglückt und matt, deren letzter Teil für uns Heutige gänzlich belanglos, kalt und tot ist. Da uns aber die ‚Orestie' als einzige Trilogie aus dem Altertum erhalten ist, hat man sich trotz dieser Ungleichwertigkeit gewöhnt, sie nicht anders zu werten denn als einheitliches Ganzes. Man tut damit dem Aischylos wie dem ‚Agamemnon' großes Unrecht. Denn wenn auch gewisse äußerliche Zusammenhänge unverkennbar sind, so berechtigt diese äußere Zusammenkoppelung der drei Stücke noch nicht, ein gemeinsames inneres Problem oder so was in den drei Dramen zu suchen. Seit dem Vorgang August Wilhelm Schlegels aber haben fast alle Interpreten und Bearbeiter eine solche innere Bindung herzustellen versucht, haben in die ‚Eumeniden' allerlei Symbolistisches, in das Gesamtwerk eine mehr oder minder banale Grundidee hineingeheimnist

und haben dadurch nichts andres gewonnen als eine Verwässerung des ersten Dramas, des ‚Agamemnon'. Der einzige Wilhelm von Humboldt in der Einleitung seiner 1816 erschienenen Uebersetzung wertet den ‚Agamemnon' für sich allein. „Unter allen Werken der griechischen Bühne", heißt es da, „kommt keines dem ‚Agamemnon' an tragischer Erhabenheit gleich. So oft man dies wundervolle Stück von neuem durchgeht, empfindet man tiefer, wie bedeutungsvoll jede Rede, jeder Chorgesang ist, wie alles Einzelne, wenngleich äußerlich locker verbunden, innerlich nach einem Punkte hinstrebt, wie jeder aus zufälliger Persönlichkeit geschöpfte Bewegungsgrund entfernt ist, wie nur die größesten und dichterischsten Ideen die überall waltenden und herrschenden sind . . . Schon der ‚Agamemnon' allein enthält, in Erinnerung und Andeutung, die ganze Folge von ihrem Ursprunge an, die Kassandras Weissagungen auf die erhabenste Weise aneinander knüpfen. Auch daß Orestes diesem Verderben den Gipfel aufsetzen wird, verkündet sie, sodaß das aufgeregte Gemüt schon in diesem Stück allein die Beruhigung findet, ohne die jede künstlerische Wirkung ihre wahre Auflösung vermißt." Man hat doch den ‚König Oedipus' auch allein gegeben ohne irgend einen Laios oder Sphinxtöter und ohne den ‚Oedipus auf Kolonos': warum soll der ‚Agamemnon' nicht vermögen, was der ‚Oedipus' wirkte? Gerade weil der ‚Agamemnon' so rund und geschlossen ist, weil er alles Spätere vorausnimmt, darum versagen die ‚Choëphoren' und die ‚Eumeniden'. Der Dichter wiederholt sich, wird weitschweifig, bei seinem Verzicht auf Psychologie geradezu langweilig, und was im ‚Agamemnon' stark und voll klang, klingt zuletzt leer und hohl und pathetisch. Und wenn wirklich die eintausendsechshundertdreiundsiebzig Verse des ‚Agamemnon' nicht genügen sollten, wenn man auf einer Trilogie der ‚Pelopidensage' besteht, dann füge man statt der ‚Choëphoren' die sophokleïsche ‚Elektra' und statt der ‚Eumeniden' die euripideïsche ‚Iphigenie' an. Der äußere Zusammenhang bleibt auch dann gewahrt, und die tragische Kunst der Attiker wird in solcher Zusammenspannung eine viel mächtigere und harmonischere Wirkung üben.

Aber das sind Träume, schön und pietätlos. Kehren wir immer mal wieder, seufzend, zur Pietät und zur ganzen, ungeteilten aeschyleïschen Orestie zurück. Es sind fünf Eigenschaften, die dem modernen Betrachter an diesem Werk vor allem auffallen müssen. Drei negative: erstens, der Mangel jeglicher Psychologie; zweitens, die sittliche Idee; drittens, der Lokalpatriotismus der Dichtung — und zwei positive: erstens, die Wucht der Gipfelszenen und, zweitens, das prachtvolle Pathos, die düstere, hallende Gewalt der aeschyleïschen Lyrik.

Erstens. Den Mangel an Psychologie hat die Orestie mit allen andern hellenischen Dramen gemein. Aber wenn Sophokles und Euripides psychische Probleme wenigstens zuweilen streifen, geht

Aischylos jeder psychologischen Motivierung in weitem Bogen aus dem Weg. Die Handlung ist ihm alles, die Menschen sind ihm nichts als Träger der Handlung, fatalistische Erfüller göttlicher Schickungen und Gebote bestenfalls. Wie jene berühmten Gestalten frühhellenischer Bildnerkunst, die Aegineten, siegend und sterbend und kämpfend, immer das gleiche, starre, sprichwörtlich stupide Lächeln zeigen, so ändern auch die Menschen des Aischylos nicht im Glück, nicht im Unglück, nicht in der Ruhe, nicht in Kampf und Krampf und Tod ihr Wesen.

Zweitens. Die sittliche Idee wird von allen Oberlehrern sehr gerühmt, gefährdet aber in Wirklichkeit die künstlerische Wirkung der Trilogie recht bedenklich. Ich habe im Vorjahr, nach der Oedipus-Aufführung, zu zeigen versucht, wie Sophokles den Schicksalsbegriff und die Idee des Geschlechterfluchs von dem Begriff der Schuld trennt. Aischylos jongliert unklar und gewollt dunkel zwischen der Idee der Vergeltung und der Idee des blinden Schicksals, des Geschlechterfluchs, des ‚Alastor‘, hin und her. Der konservative Dichter hütete sich wohl, von der orthodoxen Anschauung wesentlich abzuweichen: er war ja, wie es nach einer antiken Interpretation scheint, durch einen Theaterskandal und eine Anklage wegen Verletzung der Mysterien zur Genüge gewarnt. Er hält also fest an der Schicksalsgebundenheit des Menschen, und wenn eine sittliche Idee vorhanden ist, wie der deutsche Wald- und Wiesenoberlehrer mit Nachdruck behauptet, dann lautet sie höchstens recht banal dahin, daß jede Schuld auf Erden sich räche. Diese These wird mit breitester Umständlichkeit und in stetem Widerspruch mit den auch sehr breiten Betrachtungen über die Macht des Verhängnisses ausgeführt, und schließlich wird das ‚Problem‘ auf die derbste, die Schlußwirkung bis zur Komik gefährdende Weise gelöst; denn der Schiedsspruch des Areopags ist eine Farce, gegen die der berüchtigte Spruch der Porzia im ‚Kaufmann von Venedig‘ letzte Rechtsweisheit ist. So abstrus sind die juristischen und medizinisch-theologischen Sophismen, auf denen der Freispruch des Orestes, der flaue Vergleich zwischen Apollon, Athena und den Eumeniden beruht. Die deutschen Oberlehrer mußten denn auch die merkwürdigsten Drehungen und Wendungen vollführen, um hieraus eine einigermaßen tief und bedeutungsvoll klingende Idee zu konstruieren. Wie sie das machten, das beweise etwa ein Zitat aus Kleins Geschichte des Dramas. „Uns will es scheinen“, lesen wir da, „daß der tragisch-spekulative Grundgedanke, der die andern Trilogien tragen mochte, und der, für uns, auf den harmonischen Einklang von Natur und Geist, Herrschergewalt und Recht hinzielt, in des Aischylos letzter Trilogie, in der ‚Orestie‘, zu innerem Abschluß kommt. Jener ungeheure Prozeß zwischen naturdämonischen und sittlichen Weltmächten, alten und neuen Götterordnungen, jener Macht- und Rechtsstreit, der zwischen griechischer, auf Apollinische Lichtverbreitung, weises Maß und vernunftbestimmte

Gesetzlichkeit hinwirkender Kulturmission, und einem nächtlichen, in Naturdämonismus verstrickten Barbarentum ausgefochten ward: in der ‚Orestie‘ wird er als Gewissenspflichtenkampf geschlichtet; veranschaulicht als der folgenreichste, zur heilsamsten Staatspraxis gediehene Rechtsstreit zwischen den Göttergeschlechtern der alten und jüngeren Ordnung, Göttern der Urnacht und des segenlichten Tages.“

Drittens. Sind die sittlich-religiösen Partien der ‚Orestie‘ dem künstlerischen Gesamteindruck mehr Störung als Förderung, so versagen naturgemäß auch die lokalpatriotischen Tendenzen des Aischylos für uns Heutige durchaus. Dem athenischen Hörer war es von größtem Interesse, wenn der patriotische Dichter (der in seinem Epitaph seine militärischen, nicht seine poetischen Verdienste pries) die Handlung von Mykene nach dem befreundeten Argos verlegte, wenn er die Heiligkeit und Gottgefälligkeit der Entente mit Argos feierte, wenn er in den Kämpfen um die Reform der athenischen Strafprozeßordnung für die unveränderte Beibehaltung des alten Schwurgerichts eintrat. Wenn der alte Marathonkämpfer das letzte Stück, die ‚Eumeniden‘, zu zwei Dritteilen mit poetischen Hinweisen auf solche Fragen füllte, so durfte er im Athen des fünften vorchristlichen Jahrhunderts geneigten Gehörs gewiß sein: was aber kümmern diese Dinge die germanischen Barbaren des zwanzigsten nachchristlichen Säkulums?

Neben und unter all diesem Wust aber sind uns zwei Eigenschaften der Orestie machtvoll lebendig. Die Wucht der Gipfelszenen, der dramatische Atem, der den ganzen ‚Agamemnon‘, den Schluß der ‚Choëphoren‘ und den Anfang der ‚Eumeniden‘ durchbraust — und die Lyrik des Aischylos, seine bei aller Dunkelheit so einfachen, bei allen sizilischen Dialektanklängen so prachtvoll erhabenen, vom adeligsten Pathos beschwingten Rhythmen. Wir wollen feststellen, was Vollmoeller und Reinhardt damit angefangen haben. (Schluß folgt)

Das Ende eines lichten Tags / von H. Wolf

Die Straßen wälzen ihre weißen Bänder
vor Kirchen und Paläste, die voll Schauen
nach schönen Menschen sind! Bunte Gewänder
verhüllen gliederfroh sonnhelle Frauen,

die biegsam von den goldnen Treppen steigen.
Die Wagen warten und die Kutscher lächeln.
Im Park ein Kindersingen, Ringelreigen . . .
Schon stockt der Blätter abendkühles Fächeln,

es bräunt der Dächer schattenwelker Kranz.
Noch glüht ein Turmkreuz aus vergilbten Fernen.
Bald mit goldgründig weichem Augenglanz —
hoch über Erdenlast — stehn die Laternen.

Rundschau

Thalia auf Eis

Ich finde nicht, daß Berlin als Theaterstadt Fortschritte macht, in der Höhen- oder Tiefendimension, meine ich; in der Breite aber wächst es fürchterlich, und die Berliner scheinen nachgerade nichts und nirgends mehr genießen zu können, wenn nicht ein bischen Theater dabei ist. Im Zirkus müssen die hohe Schule und der dumme August schon längst hinter dem Ausstattungstheater zurückstehen. Das Varietee ist drauf und dran, aus einer Stätte der ehrlichen Reckturner, Schlangenmenschen und Zauberkünstler ein schlechtes Operettentheater zu werden. Unsre Landpartien arten in Naturtheater aus, und jetzt beginnt dieser Moloch auch noch den Spott zu verschlingen. Zunächst ist die Dame Thalia einmal auf Eis gestellt worden.

Die Eispaläste waren eine schöne und eine neue Sache für Leute, die die edle und gesunde Bewegung des Schlittschuhlaufens lieben. Daß zum Vergnügen der Sport kam und sich dem Publikum auf dieser geschützten Stelle nun auch erlesene Meister des Eislaufs produzierten, lag in der Natur der Sache. Aber das alles langte nicht. Diese Riesenhäuser brauchten offenbar stärkere Mittel, um sich zu füllen, und es scheint ja nun also in Berlin nichts Stärkeres mehr zu geben als ‚Theater‘. Und so passiert denn jetzt in diesen prächtigen Hallen auf dem kolossalen Eisoval allabendlich von Neun bis Zehn etwas, das zu benennen der erbarmungswürdige Begriff ‚Theater‘, so sehr man ihn bedauern mag, doch herhalten muß. Hinten, da wo zur Zeit des entschieden viel geistvolleren Sechstagerennens die Kurve war, da ist jetzt eine Leinewandkulisse aufgebaut, die das Brandenburger Tor bedeutet. Und aus diesem Tor (welcher Berliner wüßte das nicht!) ergießt sich bekanntlich immer das Volk der soldatisch kostümierten Balleteusen zur Parade. Was sich nun begibt, ist furchtbar und kann nur mit den Worten des — ‚Textdichters‘ geschildert werden. Ich entreiße also die folgende Schilderung einem Originalprogramm:

> „Fanfarenklänge lassen sechs Damen in schicker Alexander-Garde-Uniform erscheinen, und da sich an der Parade eben alles beteiligen will, so darf auch Mademoiselle Lola von ‚Palais de Danse‘ nicht fehlen, die uns ihre drei Herzensfreunde, das heißt: einen Studenten, einen schicken Offizier und ihr bestes Juwel: Jambo vom Lunapark vorführt. Auch die Polnische Wirtschaft, die Keusche Susanna, der Graf von Luxemburg und die Lustige Witwe haben es sich nicht nehmen lassen, auf dem Paradefelde zu erscheinen, um nach ihren Motiven ein Walzerentree zu kreieren.“

So dichtet der Eispoet, und so immer weiter, bis einem ganz kalt wird. Dabei ist zu bemerken, daß sämtliche zweihundert Mitwirkenden Schlittschuhe an den Beinen haben und es erstaunlich und zum Teil bewunderswert bleibt, was sie alles mit Schlittschuhen an-

geben können. Im Effekt aber ist es genau dasselbe, was die sinnlosesten Ausstattungspossen an knallender Kostümbuntheit, phantasielosen Späßen und Ramschbazar-Patriotismus (denn zum Schluß wird natürlich der Germania gehuldigt) bieten. Daß dabei auf alle vokale Tonerzeugung verzichtet wird und man nicht erst versucht, durch gesprochene Worte einen Sinn, eine Handlung oder derartiges vorzutäuschen, ist ja moralisch lobenswert, aber sonst nicht von Belang. Wenn schon Theater gespielt werden mußte, so hätte ein Arrangeur von fünf Groschen Phantasie ja wohl eine Szene und ein Motiv finden können, das der Eislaufkunst etwas sinnvollere Gelegenheit bietet. Aber das war offenbar gar nicht die Absicht, und daß die Mischung von Militär, Operette, Knallbuntheit und Ballettbein für die berliner Masse am zugkräftigsten ist, wird ja wohl wahr sein.

Aber mußte es sein? Mußte dies Unternehmen sich so grausam verpöbeln? War es wirklich nicht mit den unvergleichlich edleren, reinlichen und imposanten Vorführungen allein zu halten, die man noch jetzt dort vor neun und nach zehn Uhr im sportlichen Teil bewundern kann? Denn daß das Theater auf alle Fälle etwas ‚Höheres' sei, ist ein etwas verdächtiger Commis-Standpunkt. In der Sportbegeisterung kann hingebungsvolles Sachinteresse, begeisterungsfähige Leidenschaft, echter Schönheitssinn sich ausleben. Das Theater aber in dieser Form bedeutet nichts als ein Ruhekissen für faule Gehirne, die ein paar möglichst gewohnte, möglichst zusammenhangslose Vorstellungen durchglitschen lassen wollen, und für stumpfe Sinne, die die gröbste Durcheinanderschüttlung von Farben und Form noch eben ein bischen kratzt. So als ein Verdauungsmittelchen des passivsten Philisteriums ist das Theater eine böse Niedergangserscheinung, und die Freunde der Kunst sollten sich vielleicht doch mehr Sorge darüber machen, daß die Theaterstadt Berlin derartig ins Breite wächst, wie daß sie ihnen nicht schnell genug in die Höhe sproßt. Julius Bab

Ein Aufruf

Sehr verehrte Redaktion!

Während meines Gastspiels am Münchner Schauspielhaus wurde mir von den mitwirkenden Schauspielern gelegentlich meines Geburtstages eine kleine Ehrung erwiesen. In meinem Dank, den ich den Herren aussprach, bemerkte ich, daß die erste und einzige Ehre, die mir ein deutscher Schauspieler erweisen könne, darin bestehe, daß er die Rollen, die ich seit zwanzig Jahren für ihn geschrieben, auch ohne meine Mitwirkung darstelle. Ich wies unter anderem darauf hin, daß zum Beispiel mein Schauspiel ‚Hidalla', das bis jetzt einhundertundzwanzig Mal in Deutschland aufgeführt wurde, unter diesen einhundertundzwanzig Malen nur sechs Mal in Szene ging, ohne daß ich dabei genötigt war, die Hauptrolle zu spielen. Ich sagte den Herren, daß es sich bei ‚Hidalla' außerdem um ein Theaterstück handle, gegen das weder die Zensur noch die Kritik noch das Publikum je den geringsten Einwand erhoben, sondern das bis jetzt überall die günstigste Aufnahme fand. Was mir die Herren darauf entgegneten, bedeutete für mich eine ebenso große wie an-

genehme Ueberraschung. Sie versicherten mir nämlich, daß heute hunderte und hunderte junge Schauspieler in Deutschland lebten, die sich gar nichts sehnlicher wünschten, als die Hauptrollen in meinen Stücken spielen zu dürfen, denen aber von ihren Direktoren einfach keine Gelegenheit dazu gegeben würde. Meine Antwort auf diese Eröffnung lag auf der Hand. Ich bat die Herren, wo sie einem solchen Schauspieler begegneten, ihn aufzufordern, er möchte sich doch, wenn er eine der großen Rollen aus meinen Stücken spielen wolle, direkt an mich wenden. Ich würde mich dann mit seiner Direktion in Verbindung setzen, der ich bei meinem Verleger vielleicht sogar besonders günstige Bedingungen für die Aufführung erwirken könne.

Darf ich Sie, sehr geehrte Redaktion, nun höflich ersuchen, auch den Bühnenangehörigen aus Ihrem geschätzten Leserkreis von meiner Bereitwilligkeit in dieser Sache Kenntnis geben zu wollen.

Frank Wedekind

Die Dame in Rot

Bei einer Operette, die von neuen Leuten stammt, ist die Frage nach der Herkunft der Autoren für die Beurteilung von Wichtigkeit. Man wird besonders bei einem Opus Eins nicht zu scharf ins Gericht gehen und wird, wenn man sonst irgendwo bei Wort und Ton interessiert aufgehorcht hat, gern etwa noch Fehlendes hoffend erwarten. Bei den Autoren der ‚Dame in Rot', dem Trifolium Brammer, Grünwald und Winterberg, ist die Frage nach ihrer Herkunft, wenn man sie an den Aktschlüssen im Theater des Westens gesehen hat, leicht zu beantworten, die Frage nach der Herkunft ihres Opus Eins dagegen viel schwerer. Sowohl beim Text wie bei der Musik dieses neuen, aber, ach, so alten wiener Erzeugnisses steht jeder Szene das Rezept vorangeschrieben. Man nehme ein Quäntchen Victor Léon, vermische es mit zwei Quäntchen lauem Léhar . . . Im Ernst ergibt das Ganze dann ein Konglomerat abgenutzter szenischer und musikalischer Effekte, die heute nicht mehr wirken. Nicht einmal mehr auf die breite Masse. Vor fünf, sechs Jahren wäre das anders gewesen. Da hätte man zwar auch keine Feude gehabt an diesem greinenden Liebespaar, dem es doch ganz gut gehen könnte, wenn die Librettisten, diese verflixten Kerls, sich nicht durchaus auf drei lange Akte eingeschworen hätten; an dem vertrottelten Alten, der ein bereits vergebenes junges Ding heiraten will — aber frischer hätte das Spiel doch angemutet. Heute überrascht nichts mehr. Die Herrschaften halten sich für furchtbar gescheit und merken gar nicht, daß sie mit dieser Art, Operetten zu machen, auf ganz ausgetretenem Wege sind.

Es ist bezeichnend, daß den Beifall in dieser Operette eine Episodenfigur davontrug: ein japanischer Philosoph in der Westentasche, der den ganzen zweiten Akt sogar auf das Niveau eines Konversationsstückes brachte, soweit bei dem von schlechten Kalauern durchzogenen Text überhaupt von Konversation die Rede sein kann. Dieser Japaner war Franz Groß, der zugleich als Regisseur eine sehr saubere und, bis auf den letzten Akt, szenisch interessante Aufführung geliefert hat.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Heinrich Glücksmann, der Dramaturg des Deutschen Volkstheaters in Wien, hat die Uebersetzung und Bearbeitung des Einakterzyklus ‚Die anständige Frau' der ungarischen Schriftstellerin Anna Szederkenyi, bestehend aus den Stücken ‚Laterna Magica', ‚Lodernde Flammen' und ‚Alles in Ordnung', für die deutsche Bühne übernommen.

Max Halbe hat ein neues Drama ‚Der Ring des Gauklers' vollendet. Es ist ein ‚deutsches Schauspiel', das in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges spielt.

In Moskau ist ein zweites Original von Tolstois nachgelassenem Drama ‚Lebende Leichen' aufgetaucht, das sich im Besitz des Fürsten Sumbatow befindet. Dieser wollte das Drama im Kleinen Theater aufführen. Wie die Gräfin Alexander Tolstoi erklärt, soll Tolstoi mehrere Umarbeitungen des Dramas vorgenommen haben, und dieses Manuskript soll das ältere Original sein, das von dem später vollendeten Drama textlich wesentlich abweicht. Da die Gräfin Alexandra Tolstoi die Universalerbin des literarischen Nachlasses ist, so besteht sie auf der Auslieferung des Sumbatowschen Originals.

Karl Vollmoeller hat eine neue Bearbeitung der ‚Turandot' von Gozzi beendet, die auf dem italienischen Original fußt. Schiller hat seiner Nachformung die Uebersetzung von Werthes zugrunde gelegt.

Annahmen

E. d'Albert: Die verschenkte Frau, Oper. Hamburg, St.

L. Adler: Drei Siege, Drei Einakter. Hannover, Hofth.

L. Bauer: Der Königstrust. München, Lustspielhaus.

L. Blech: Versiegelt. New-York, Metropolitan-Oper.

F. Busoni: Die Brautwahl, Phantastische Oper. Hamburg, St.

Catalani: Wally. Berlin, Kom. Oper.

Cilea: Adrienne Lecrouveur. Berlin, Kom. Oper.

M. Dauthendey: Frau Raufenbarth, Bürgerliche Tragödie. Cöln, Dtsch. Th., Urauff. (Ernst Rowohlt.)

S. Elsner: Der schlaue Steuermann, Operette, Text v. Albers. Liegnitz, St., Urauff.

H. Eulenberg: Alles um Geld. Coblenz, St.

A. Fedorow: Onkel Sascha, Komödie. Bremerhaven, St.; Cassel, Hofth.

Franchetti: Germania. Berlin, Kom. Oper.

K. Friedrich: Die steile Wand, Lehrertragödie in vier Akten. Leipzig, Batt.-Th., Urauff.

Giordano: Siberia. Berlin, Kom. Oper.

A. Holz u. O. Jerschke: Bürl. München, Lustspielh.

M. Lengyel: Prophet Percival. München, Lustspielh.

M. Maeterlinck: Aglavaine und Selysette. München, Lustspielh.

F. Molnár: Liliom. Berlin, Dtsch. Th., Urauff.; Wien, Dtsch. Volkstheater.

O. Neitzel: Barbarina, Oper. Dortmund, St.; Hamburg, St.; Krefeld, St.

R. Overweg u. F. Urban: Der Frosch von Seeburg, Lustsp. Berlin, Lustspielh.

A. Paul: Die Sprache der Vögel, Komödie. Wien, Burgth.

F. Tralow: Peter Fehrs Modelle, Schausp. Coburg, Hofth.;

Elberfeld, St.; Gotha, Hofth.; Lübeck, St. (Ed. Bloch.)

P. Wolff: Marionetten, Vieraktige Komödie, übers. v. P. Block. Wien, Dtsch. Volksth. (Ahn & Simrock.)

F. Wedekind: Oaha. München, Lustspielh.

St. Zweig: Das Haus am Meer, Schausp. in zwei Teilen. Wien, Burgth., Urauff.

Uraufführungen

von deutschen Werken

3. 9. H. E. Uphoff: Potiphar, Zweiaktiges Drama. Worpswede, Freilichth.

J. Tralow: Peter Fehrs Modelle, Schauspiel. Hamburg, Thaliath.

9. 9. W. Müller-Eberhart: Du sorglose Jugend, Dreiaktige Liebeskomödie. Frankfurt a. M., Komödienhaus.

L. Andro: Der Tod des Tristan, Dramolet. Wien, Dtsch. Volksth.

10. 9. A. Paul: Die Sprache der Vögel, Komödie, München, Res.-Th.

H. Helge: Odysseus auf Scheria. Aachen, Freilichtth.

Jubiläen

Polnische Wirtschaft: 400, Berlin, Thalia-Th.; 200, Hamburg; 100, Dresden.

Die keusche Susanna: 100, Berlin, Kom. Oper; 25, München, Th. a. Gärtnerpl.

Im Klubsessel: 75, München, Schauspielh.

Die goldene Schüssel: 50, Berlin, Lustspielh.

Unterricht

Das Konservatorium der Musik in Cöln veröffentlichte vor kurzem seinen Jahresbericht für das Schuljahr 1910/11. Wir entnehmen daraus, daß sich die Anstalt im abgelaufenen Jahre unter Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach in erfreulicher Weise weiter entwickelt hat. Die Schülerzahl ist wiederum gestiegen und hat gegenwärtig die Ziffer 823 erreicht. Dem Geburtslande nach stammen 644 aus Rheinland und Westfalen, 120 aus dem übrigen Deutschland und 59 aus dem Auslande. Der gegenwärtige Lehrkörper besteht aus 49 ordentlichen und 21 Hilfslehrern. Die Zahl der Freistellen hat auch eine Vergrößerung erfahren. Von den am Schlusse des Schuljahres ausgetretenen Schülern und Schülerinnen konnten 90 mit dem Zeugnis der Reife entlassen werden, von denen eine Anzahl bereits Anstellung gefunden haben.

Die Bildungsanstalt Jacques Dalcroze, deren Neubau in der Gartenstadt Hellerau der Vollendung entgegengeht, eröffnet ihre diesjährigen Kurse am 15. Oktober in Dresden und Hellerau. Dilettanten- und Kinder-Kurse werden in Dresden und Hellerau veranstaltet, Berufs-Kurse (Lehrerausbildungs- und Theater-Kurse, sowie Hospitanten-Kurse für Musiker) finden nur in Hellerau statt. Näheres durch die Verwaltung (Telephon Dresden 18 637). Es sei noch besonders darauf hingewiesen, daß durch die in diesem Jahre diplomierten Schüler und Schülerinnen der Anstalt der Bedarf an Lehrkräften nicht voll befriedigt werden konnte. Mehrere Lehrerstellen blieben unbesetzt. Besonders großer Mangel ist an männlichen Lehrkräften.

Der junge münchner Komponist Joseph Haas, ein Schüler Max Regers, ist als Lehrer für Komposition an das königliche Konservatorium für Musik in Stuttgart berufen worden und wird seine Lehrtätigkeit mit Beginn des Wintersemesters aufnehmen.

Charlotte Huhn ist von Weimar nach Dresden übergesiedelt und hat dort in der Canalettostraße 30 eine Gesangschule mit vollständiger Ausbildung zu Oper und Konzert, mit Privatunterricht, Stimmprüfungen und dramatischen Kursen gegründet.

Prozesse

Vor dem Landgericht II Berlin gelangte die Feststellungsklage des Neuen Operetten-Theaters gegen Frau Fritzi Massary darüber zur Verhandlung, ob das durch Direktor Palfi mit der Künstlerin mündlich abgeschlossene Engagement, laut dessen sie in der neuen Operette ‚die moderne Eva‘ die Hauptrolle kreieren sollte, Vertragsgiltigkeit habe. Das Gericht entschied nach kurzer Beratung in verneinendem Sinne und wies die Klage des Neuen Operetten-Theaters kostenpflichtig ab.

Ungleiche Kündigungsfristen zu ungunsten des Schauspielers kommen bei Abschluß der Bühnenverträge immer noch allzu oft vor. Ein solcher Vertrag, der dem Bühnenkünstler jahrelang eine Fessel auferlegt, während der Direktor den Vertrag mit zweiwöchentlicher Frist zu lösen berechtigt sein soll, war auch Gegenstand einer Verhandlung vor der breslauer Ferienzivilkammer. Dort erhob die Soubrette Frl. Berndsen gegen den Direktor des Viktoria-Theaters, Henry Bender, Klage auf Feststellung, daß der mit Direktor B. geschlossene Vertrag noch bis Juli 1913 laufe. Obgleich die Vertragsdauer auch bis dahin im Vertrag festgesetzt ist, kündigte Direktor Bender dennoch der Künstlerin am fünfzehnten August zum einunddreißigsten August dieses Jahres, und zwar stützte er sich auf eine Klausel des Vertrages, nach der ihm das Recht vorbehalten sein soll, zum Ablauf des jeweiligen Vertragsjahres mit vierzehntäglicher Frist zu kündigen. Das Vertragsjahr schließe Ende August. Im Vertrag stehe zwar: einunddreißigster Juli, doch sei das ein Schreibfehler. Der Vertreter der Klägerin führte aus, daß die Kündigungsklausel den guten Sitten widerstreite, da sie nur dem Bühnenleiter einseitig zustehe und somit die Mitglieder völlig in seine Hand gebe. Das Gericht verurteilte Direktor B. antragsgemäß zur Aufrechterhaltung des Vertrages.

Vereine

Das Klassische Theater für die höheren Lehranstalten Berlins und der Vororte, das seinen nahezu zehntausend Mitgliedern in der vorigen Spielzeit im Neuen Schauspielhause, Berliner Theater und Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhause in sechzig Vorstellungen sechs Dramen Schillers, Hebbels, Grillparzers, Shakespeares, Kleists und Lessings geboten hat, lädt zum Abonnement auf seine dritte Spielzeit ein. Es werden folgende Stücke, die mit den besten Kräften zu besetzen die Theater verpflichtet sind, aufgeführt: Grillparzers ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘, Hebbels ‚Agnes Bernauer‘ oder die Sophokleische ‚Antigone‘ im Neuen Schauspielhause, Goethes ‚Torquato Tasso‘, Björnsons ‚Fallissement‘ im Berliner Theater, Kleists ‚Prinz von Homburg‘ im Schiller-Theater von Charlottenburg, Shakespeares ‚Sommernachtstraum‘ im Deutschen Theater, oder eine Klassikervorstellung des königlichen Schauspielhauses. Das von der Generalintendantur noch nicht endgültig festgesetzte Stück wird den Mitgliedern auf den Abonnementskarten bekanntgegeben. Für diese sechs Vorstellungen werden übertragbare Abonnementskarten zum Preise von sechs Mark einschließlich Garderobe und Theaterzettel ausgegeben. Die Verteilung der Karten geschieht durch das Los; doch sind auch Doppelabonnements zu zwölf Mark erhältlich, die den Angehörigen das Nebeneinandersitzen sichern. In den 1200 bis 1400 Personen fassenden Theatern werden ferner höchstens die 950 besten Plätze von Mitgliedern der Vereinigung besetzt; der Ueberschuß, den das Unternehmen abwirft, wird zur Verteilung von Freikarten an unbemittelte Schüler verwendet. Beitrittserklärungen (nur schriftlich) nimmt außer den Leitern sämtlicher höheren Lehranstalten Berlins entgegen: die Geschäftsstelle des Klassischen Theaters, Berlin, Werneuche-

ner Straße 15, die auch sonst jede mit Rückporto versehene Anfrage beantwortet.

Mitte Oktober treten in Berlin die Delegierten der mit der Bühnengenossenschaft seit Dezember vorigen Jahres kartellierten Verbände zu einer Konferenz unter Vorsitz des Präsidenten der Bühnengenossenschaft zusammen, um die Grundlinien des neuen Kartells endgiltig festzulegen und über die gemeinsamen Aufgaben zu beraten. Es nehmen außer Vertretern der Bühnengenossenschaft die Delegierten des Allgemeinen Deutschen Chorsängerverbandes, des Musikerverbandes und des Oesterreichischen Bühnenvereins mit dessen Kartellverbänden an der Konferenz teil. Einer der Hauptpunkte der Tagesordnung ist die Stellungnahme des Kartellverbandes zum Reichstheatergesetz.

Der österreichische Bühnenverein, die Vertretung der deutschen Bühnenangehörigen Oesterreichs, hat im Zentrum Wiens zwei Umbauhäuser für 620 000 Kronen angekauft, um dort ein großes Repräsentationshaus zu errichten. Der Bau, der ein Monumentalwerk werden soll, wird bereits am ersten November 1912 seiner Bestimmung übergeben werden. In dem ‚Bühnenvereinshaus‘ wird ein 1500 Personen fassender Festsaal untergebracht, der gleichzeitig als Kongreß- und Ballsaal zur Vermietung bestimmt ist. Neben diesem Festsaal werden ein im modernsten Stil eingerichtetes Café und ein vornehmes Restaurant untergebracht. Ein Teil der unteren Etage dient dem Verein für seine Bureaus, während der übrige Teil und die drei Stockwerke meist an größere Klubs vermietet werden dürften, deren Wünsche gleich in der Bauanlage Berücksichtigung finden sollen. Zu dem Bau, der rund 1 650 000 Kronen kosten dürfte, hat der Schauspielerverein 200 000 Kronen aus eigenen Mitteln aufgebracht, der Rest wird von einer bekannten wiener Bank als Baukredit gewährt.

Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger wird ihre diesjährige Delegiertentagung in der Zeit vom sechsten bis achten Dezember im neu erbauten Restaurant des Zoologischen Gartens, nicht, wie sonst üblich, im Künstlerhause, abhalten.

Die Calderon-Gesellschaft in Berlin wird in dieser Saison Aufführungen von Calderons Drama ‚Chrysostomos‘ und Hebbels ‚Agnes Bernauer‘ veranstalten.

Aufrufe

‚An alle Tonsetzer aller Nationalitäten‘ wendet sich eine groß angelegte Rundfrage, die Prof. Dr. Hugo Riemann (Leipzig) gemeinsam mit Prof. Dr. E. Meumann (Leipzig) und Dr. W. Chrzanowski (Warschau) soeben eingeleitet hat. Die Herren, die Tatsachen ‚zur Erweiterung und Vertiefung unsrer Erkenntnis des künstlerischen Schaffens‘ sammeln, messen ihrem Unternehmen eine weitgehende Bedeutung bei. Da das Experiment auf ihr ‚Problem nicht anwendbar‘ ist, erbitten sie die ‚freiwillige Aussage oder Künstler über ihre Entwicklung und ihr Schaffen‘, zu der eben diese Umfrage anregen will. Gewünscht werden Mitteilungen über die ‚Kinderjahre und die ersten Versuche des Komponisten‘, die ‚Jahre der Reife‘ und das ‚Nationale Element‘. Auf das Ergebnis der Enquete, deren wissenschaftlichen Ernst insbesondere der große Ruf Riemanns verbürgt, darf man immerhin gespannt sein.

Personalia

Fräulein Käthe Hannemann vom Deutschen Volkstheater in Wien hat sich kürzlich mit einem Großindustriellen verlobt und dürfte schon in Kürze heiraten. Die Künstlerin wird nach ihrer im November geplanten Vermählung der Bühne den Rücken kehren.

Geheimrat Sigmund Lautenburg der langjährige Direktor des berliner Residenztheaters, feierte am

elften September seinen sechzigsten Geburtstag.

Ottilie Metzger, die erste Altistin des Hamburger Stadttheaters, wurde durch die Ernennung zum Offizier der französischen Akademie und Verleihung der Palmen ausgezeichnet.

Der Präsident des ‚Künstlerheims‘, königlicher Schauspieler Max Winter, feierte am sechzehnten September sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Mitglied des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin.

Engagements

Berlin (Kom. Oper): Wilh. Reich (1. Kapellm.).

Bochum (Neues Th.): Bernhard Reichenbach v. d. Hamburger Volksschauspielen, 1911/12.

Cassel (Hofth.): Frl. Storm.

Charlottenburg (Dtsch. Opernhaus): Emil Borgmann v. Graz (Heldentenor); Eduard Mörike v. Halle (1. Kapellm.) ab 1912.

Davos (Kurth.): Karl Stumvoll v. München, Volksth.

Dresden (Hofoper): Sophie Wolf v. Cöln (Jgdl. dram. Säng.).

Hamburg-Altona (Sommeroper): Anton Ludwig (Oberregisseur) Sommer 1912.

Heidelberg (St.): Elsa Jacqué.

Münster (St.): Gertrud Steinweg.

Plauen (St.): Elisabeth Scheffler.

Prag (Kgl. Landesth.): Dr. Karl Thumser ab Sommer 1912.

Schwerin (Hofth.): Herr Stichling v. Königsberg, St.

Troppau (St.): Karl Fürman (Kapellm.).

Neue Theaterleiter

Das berliner Neue Königliche Operntheater ist für eine Reihe von Abenden pachtweise Herrn Dr. Fritz Helmer überlassen worden. Die Aufführungen beginnen am ersten Oktober mit Grabbes ‚Napoleon‘. Dann folgen Shakespeares ‚Der Liebe Lust, der Liebe Leid‘, und Ibsens ‚Frau Inger auf Oestrot‘. An literarischen Abenden werden die Lebenden zu Wort kommen. Im übrigen werden Werke der Klassiker in der dekorativen Gestaltung des Königlichen Schauspielhauses einen großen Teil des Spielplans einnehmen. Geplant sind auch Gastspiele hervorragender Bühnenkünstler.

Nachrichten

Die Vorarbeiten für ein Reichstheatergesetz sind wegen einer Reihe besonderer Schwierigkeiten ins Stocken geraten, so daß die Einbringung des Gesetzes für die erste Session des neuen Reichstages kaum zu erwarten sein dürfte. Voraussichtlich werden im Laufe des Herbstes mit bekannten Theatermännern Besprechungen über diese Materie eingeleitet werden, um neue Grundlagen für den Entwurf zu schaffen. Auch amtliche Erhebungen über eine Reihe von Fragen, die durch den Entwurf berührt werden, sind vorgesehen.

Auf den besonderen Wunsch einer Anzahl von Direktoren ist in Berlin, Burgstraße 5, unter Leitung bewährter Fachleute eine Bühneneinkaufszentrale gegründet worden. Zweck und Aufgabe dieser neuen Vereinigung ist es, den ständigen Bedarf der deutschen Bühnen in allen Artikeln auf die billigste Weise zu decken. Die Direktoren aus der Provinz sollen durch die Einkaufszentrale in die Lage versetzt werden, selbst wenn ihr Bedarf nicht groß ist, ebenso günstig einzukaufen, wie die größten in Berlin wohnenden Abnehmer. Es wird daher angestrebt, daß alle Direktoren sich der Zentralstelle anschließen, damit ihre Leistungsfähigkeit im Einkauf bedeutend gesteigert wird.

Rat und Theaterausschuß haben den Antrag der Stadt Zwickau genehmigt, daß die Plauener Oper im Stadttheater zu Zwickau in diesem Winter zehn Vorstellungen veranstaltet. Zwickau muß jedoch für eine bestimmte Anzahl Abonnements zu diesem Opern-Zyklus Garantie leisten.

Die ‚Orestie‘ des Aeschylos wird

im Laufe dieses Winters auch in Mannheim in Szene gehen, aber nicht unter der Regie von Max Reinhardt, sondern von Ferdinand Gregori, der auch die Texteinrichtung nach der Uebersetzung von Gleichen-Rußwurm besorgt hat. Als Spielraum ist der Nibelungensaal vorgesehen, der ein ideales ‚Theater der Fünftausend‘ vorstellt.

Gerhard Freiherr v. Puttkamer ist, als Nachfolger Barnays, zum Intendanten des Königlichen Theaters in Hannover bestimmt und zunächst provisorisch mit der Leitung beauftragt worden.

Der Generalsekretär der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Dr. Armin Osterrieth, der seit Monaten krankheitshalber seinen Dienst nicht mehr versah, seit weiteren zwei Monaten wegen seines dienstlichen Verhaltens vom Amt suspendiert war, wird, wie die Genossenschaft bekannt gibt, laut Beschluß des Zentralausschusses zu Beginn des kommenden Jahres aus seiner Stellung ausscheiden. Dr. Armin Osterrieth schreibt uns dazu: Es hat den Anschein, als ob meine Krankheit bei meiner Entlassung irgendwie eine Rolle gespielt habe. Demgegenüber bemerke ich, daß ich mich nie so wohl gefühlt habe, wie jetzt, und meine völlige Diensttauglichkeit mir ärztlich bescheinigt ist. Daß ich wegen meines dienstlichen Verhaltens im allgemeinen und nicht wegen meines in Nr. 326 des „Berliner Tageblatts“ erschienenen Artikels ‚Bühnenverein und Theaterrecht‘ entlassen worden bin, erfahre ich erst aus den Zeitungen. In der maßgebenden Zentralausschußsitzung, die über mein Schicksal entschied, verweigerte man mir jede Auskunft darüber, was man mir eigentlich vorzuwerfen habe. Auch beabsichtige ich nicht, aus meiner Stellung auszuscheiden, sondern ich werde an die nächste Delegiertenversammlung (7. Dezember) appellieren.

Die Presse

Albert Kéroul und Barré: Ein Walzer von Chopin, Schwank in drei Akten. Residenztheater.

Berliner Tageblatt: Wie ein beinahe spukhaftes Bett mit und ohne Füllung aus der Wand schnellt und verschwindet, ist originell und spaßhaft.

Lokalanzeiger: Das alles ist nicht neu, aber es ist so amüsant, es wirkt so unsagbar komisch, daß auch der prüde Zuschauer lachen muß.

Börsencourier: Man darf auch in diesem Falle den beiden Autoren nachsagen, daß sie mit äußerst geschickter Hand die Fäden zu verwirren und zu lösen verstanden haben.

Morgenpost: Ein turbulentes, lustiges Stück mit manchmal unbeschreiblich komischen Situationen. Man lachte zuletzt schon ganz wahllos, auch bei minder drastischen Pointen.

Vossische Zeitung: Die Handlung empfiehlt sich durch ungemein sinnreiche Erfindung, und wenn man die etwas mühselige Einfädelung des ersten Aktes überstanden hat, bedauert man die Reise nach dem Osten nicht mehr.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 39
28. September 1911

Lenz / von Franz Blei

Wollte man es in einen Begriff fassen, was die Generation verlangte, die um 1770 in Deutschland sich auf den Plan stellte und das Wort erhob, so könnte man wohl keinen besseren finden als: Freiheit der Persönlichkeit. Die Undeutlichkeit des Begriffes entspricht der Undeutlichkeit dessen, was man dachte, tat und wollte. Diese Jugend aus dem Bürgertume fühlte eine neue Welt in sich und mußte als Lehrer und Hofmeister, Schreiber und Elenderes noch in eine andre, alte Welt sich schicken, deren Brauch und Regel sie als schweren Zwang um so mehr empfand, weil kein starker Staat daraus sein Gesetz machte. Das Pathos dieser Jünglinge einer noch rechtlosen Klasse ging wie ein Sturm über die beschnittenen Ziergärten einer höfischen, im Wesen barbarischen deutschen Gesellschaft und wandelte sie in eine wunderliche Wildnis, insofern da und dort ein zierliches Boskett standgehalten, hier aber weiter nichts sonst als natürliches Wachstum blieb. Da man sich vom Leben dieser Gesellschaft ausgeschlossen sah, ihm nur geduldet oder als ein Paria zugehörte, verwarf man mit diesem Leben leidenschaftlich auch dessen Formen nicht nur, sondern die Form überhaupt. Denn was diese Schar Neugekommener als ihren Inhalt besaß — das Gefühl — das war ungeformt, weil unausgesprochen, gewesen bisher, und die Formlosigkeit schien ihnen, die ein Chaos in der Seele trugen, gerade die rechte Form zu sein. Wobei man, da sich, das Gesetz der Trägheit wohl erkennend, Neues oder vermeintlich Neues — was dasselbe ist — um Ahnen stets als Beweisung und Stütze müht, Bildsäulen der Verehrung jenen aufstellte, die der neuen Generation als Götter und Schutzherren ihrer neuen Güter tauglich schienen. Und man formte das Neue nach dem Bilde des venerierten Alten, wie man dies verstand und konnte, und man war von allem Vorbild und aller Regel nur dort frei, wo die wiedergefundene und entzückte deutsche Sprache alles gab, den Zustand spontan auszudrücken: im lyrischen Gedicht.

Man weiß es und es ist dargestellt worden, was die Engländer und Rousseau der deutschen Jugend jener Zeit bedeuteten: die Entfesselung des Gefühlsausdrucks aus dem Zwange eines ausgelebten Formellen, was auch auf die deutsche Sprache wirkte. Und doch wäre es zu nichts gekommen und alles Stürmen und Drängen geblieben, hätten in diesen jungen Deutschen nicht gleiche Vorbedingungen eine Bereitschaft geschaffen, die jenen Beifall gab, die, was man ahndete, in Worte brachten und diese erlösenden Worte von der Natur zuerst aussprachen — welche Natur und welchen Gefühlsausdruck wir mit unserm geschärften historischen und Wirklichkeitssinn noch immer reichlich im Rokoko wissen, wenn wir sie in den Künsten jener Zeit in die Erscheinung treten sehen. Was wir heute Empfindung nennen, ist bei aller Kompliziertheit ein Einfacheres, als was man damals darunter verstand, und die Natur hat sich uns anders erschlossen, als es damals geschah mit dem utopisch harmonischen Wilden als Idealmenschen und mit englisch geänderten französischen Gartenkünsten als Landschaft. Doch muß man gleich die Einschränkung machen: wir determinieren die Empfindung wohl stärker, ohne ihr einen nur uns eigentümlichen Ausdruck geben zu können, der ein formaler wäre, und unser Idealmensch ist uns kein Wilder, aber Utopie wie jener; und die Landschaft hat nur in der Malerei einen formalen Wert bekommen, der ganz unsrer Zeit gehört.

Nichts Geistiges geht den Weg in Sprüngen, und wenn es der genialische Ueberschwang auch so vermeint, so ist das die nötige Selbsttäuschung mächtiger individueller Energien, die solchen bergeversetzenden Glauben brauchen zu ihrer eigenen Entfaltung. Rückschauend wird das Schritt für Schritt des Weges deutlich, und daß man in der Zeit gegangen war, wo man Zeiten zu überfliegen meinte.

Welche Namen die Geschehnisse auch zeitlich haben mögen, das Wesentliche war dies: die Formen, die sich eine Gesellschaft gab, waren erschöpft, da das moralische Mittel, das sie belebte, keine neue Variation der Form mehr hergab. Die Form lief leer wie Mühlsteine, zwischen die kein Korn mehr fällt; das Geräusch und die Bewegung waren noch da, aber ihr Sinn fehlte. Da man wohl die Form sieht und sie zuerst, nicht aber und zuletzt ihr bewegendes Mittel, verwarf man mit der alten Form die Form überhaupt; ihre historische Zufälligkeit nahm man für ihr Wesen, ihr Gewordenes für ihr Sein vom Anbeginn. Aber wichtiger war das andre: man schüttete neues Korn auf. Man gab aus der Fülle eines andern und, in den Künsten, neuen Lebens ein neues Mittel: die neuen ethischen Werte einer Klasse, des Bürgertums, das zu seiner Freiheit wollte, wobei es sich wie alle Stände, die hinauf wollen, mit der Menschheit identifizierte. Im einzelnen drückt sich dies aus als: Befreiung von der Last der Traditionen, Entfaltung der eigenen Kräfte, Erfüllung des Daseins, das persönliche Erlebnis.

Die Form kann nicht aufhören, sie ändert sich nur — oft und im Anfang eines neuen Variationsmittels bis zur Unform, aber sie hört nicht auf, denn damit hörte das Leben auf, das unausgesetzt das ethische Variationsmittel produzieren muß, um zu bestehen. Denn die ethischen Werte sind dazu da, die Form zu speisen, ihre Variabilität zu erhalten, das Spiel des Lebens zu behaupten. Alle Formänderungen treten revolutionär auf, denn sie haben das Pathos eines neuen, stark betonten ethischen Wertes nötig, weil Leben auf Absterben stößt, Neues auf Gewöhnung, Erregung auf Müdigkeit. Von diesem Lenz will ein Stück nichts als die Nachteile der Privaterziehung, ein andres die Notwendigkeit bestimmter Soldatenehen beweisen, ein drittes den Irrungen gesellschaftlichen Lebens die Harmonie der Natur gegenüberstellen, und so fort — die Kunst scheint ganz in den Dienst des praktischen Lebens gestellt, dessen Erneuerung vor allem wichtig ist. Das Ethos des Inhalts wird allein betont, mögen die Formen darüber zerbrechen. Die artistische Kunst der klassischen Franzosen, die Gemessenheit einer von einem Hofe bestimmten Haltung gilt diesen jungen Leuten mehr noch als Lessing, dessen Größe sie übrigens nicht ahnen konnten, nichts als personifizierter Gemeinplatz und eitle Ergötzung durch eine Handlung, eine Fabel, wo es allein auf die Individuen ankomme, das heißt, auf die Leidenschaft gewordene Idee. Die Regeln des ‚Herrn Aristoteles', des „kalten Unmenschen" sind „poetische Reitkunst", die Grundpfeiler seines aesthetischen „Brettergerüstes" „vermodert". Man weiß aber keine andre Technik, wie hier die Form heißt, entgegenzusetzen als die eines verwilderten Shakespeare — wie sich dieser verwilderte Shakespeare noch ein paarmal in der deutschen Literatur wiederholen wird, wenn die Variation der dramatischen Form durch ein neues Ethos nötig wird.

Bevor es dem Goetheschen Genie gelang, im Erlebnis die Elemente dieser Zeit zu einer dichterischen Einheit zu bringen, führen sie in den Dichtern, die seiner Jugend Gefährten sind, ein nur willkürlich zum Werke geformtes Dasein, fallen in dieses immer wieder zurück. Die Leidenschaft, die diese Jünglinge in ihr Werk geben wollen, ist eine abstrakte Tugend, für die sie glühen, ist „Ungenauigkeit des Herzens", die sich für Lavaters, Bodmers und Klopstocks religiöse Empfindelei entscheidet und die Lessing nicht denken kann, von dessen Kraft die Jünglinge stärker leben, als sie wissen. Denn von Lessing haben sie zuerst und am stärksten dieses Wesentliche der Aufklärung erfahren: den Realismus in der Menschenauffassung, wie ihn die englischen Romane übten.

Lenz hat seine größte Bedeutung in Goethe, dem er mit dem Fragment seines Lebens und seines Werkes zu Einsichten in Kunst und Leben mit verhalf in den ersten weimarer Tagen. Ihm, dem alles dienend werden mußte, weil er sich in den Dienst des Ganzen zu

stellen bereitete, ihm gehörte auch das Opfer dieses Jünglings, der sich zu Ende raste im Sturm und Drang und die Möglichkeiten und die Grenzen an seinem Beispiele deutlicher machte als irgend einer aus der Schar, denn ihm war das Genialische im besten und schlimmsten eigen.

„Ich werde untergehen und verlöschen in Rauch und Dampf" — daß es gerade bei Lenz, der dieses von sich sagte, Wahrheit wurde, ist fast nur ein Zufall, denn dieses Wort des Ueberschwanges hatte die Generation auf den Lippen, und es war dieses Gefühl des Unerhörten ihr stärkster Impuls, eine Parole der Jugend gegen die alte Zeit, die sich so zäh ans Leben hing.

Es ist ein Brauch, diesem Dichter das Talent zuzuerkennen, da ihm Goethe das Genie nicht absprach, und es dahin einzuschränken, daß ihm Maß und Sammlung, Durchbildung und Reife gefehlt haben. Was gleiches man wohl auch von Goethe sagen könnte, wäre nichts von ihm, als was er bis 1776 geschaffen hat, in welchem Jahre Lenz seine dreijährige dichterische Laufbahn im Wahnsinn schließt. Das Gefäß war zu schwach gewesen. Ein kranker Leib lebt und dichtet im Fieber. Es ist kein Ziel abzusehen in diesem überschnellen Schaffen, das den Dichter nach allen Seiten reißt. Er steht auf dem Schnittpunkte aller Richtlinien seiner Zeit und kann besonnene Kunde davon nicht geben. In seinen Lebensäußerungen zu Frauen und Freunden hin wird er immer mißverstanden. Mangelnde Liebe isoliert ihn, der nicht allein sein kann. Wahrheit und Dichtung eines Lebens verwirren sich ihm, und dem Enthusiasmus des Augenblicks, der einzigen hochaufspringenden Flamme folgt immer gleich die Dämmerung des Zweifels. Er hatte keine Schale für sein Feuer, mußte es in den Händen tragen und verbrannte sie. Der Sinn des Lebens schwand ihm, als er, von allen auf sich selbst zurückgeworfen, nur mehr sein eigenes Erlebnis wurde, das ihn peinigte, bis er es in dem Wahnsinn tötete.

Aus einem Buch, das unter dem Titel: ‚Das Rokoko, Variationen über ein Thema' einundzwanzig Portraits repräsentativer Männer vereinigt und bei Georg Müller in München erscheint.

Alle / von Emanuel von Bodman

Je mehr du mir an Liebe gibst,
Je lieber hab ich alle,
Und ich gestehs, seit du mich liebst,
Daß ich auch mir gefalle.

Wie fühl ich auf die nasse Stadt
Die Morgensonne fließen!
Möcht alle Menschen, die sie hat,
In meine Arme schließen.

Alles um Geld

Oder besser: Traumulus. Nämlich darum besser, weil das Schicksal dieses Vincenz durch sein unheilbares Träumertum bestimmt wird, nicht durch seinen heilbaren Geldmangel. Er kriegt ja immer wieder Geld — aber er verschleudert oder verbrennt es. Er könnte sich durch Zugeständnisse rangieren — aber er verschmäht sie. Er nennt sich zuverlässig einen Raubvogel — aber ist er nicht ein Lamm? Eulenberg hat gewiß geglaubt, den großen Typen der Gallier hier einen allerdeutschesten Typus entgegenzustellen: Lesages Turcaret, dem nichts als niedrigen Geldmenschen; Balzacs Mercadet, der in den Taschen der andern das Geld findet, das noch gar nicht darin ist; Zolas Saccard, der jahraus, jahrein Millionen verzehrt, ohne je selber einen Pfennig zu besitzen — diesen dreien eine halb namenlose Kreatur Gottes, die nicht säet und nicht erntet und doch erhalten wird; den Verbrechern einen Windbeutel; den Zahlenmenschen einen Musiker; den gewissenlosen Spekulanten einen gewissenszarten Phantasten, der keine Unschuld für sich leiden läßt. Im Stück werden jene gallischen Typen durch die pittoresk vorüberhuschenden Episoden kleiner Halsabschneider, Börsianer und Heiratsvermittler vertreten. Eulenberg müht sich redlich ab, den Gegensatz zwischen absonderlichen und gewöhnlichen, zwischen träumenden und rechnenden Menschen sinnfällig und dramatisch zu machen. Das Malheur ist nur, daß er seinen Aufwand fast für nichts vertut, daß er jenen Gegensatz eigentlich gar nicht ausnutzt. Auf Vincenz läuft alles hinaus. Aber die Geldnot kann ernstlich einer Seele nichts anhaben, die in andern Welten lebt; und was diese Seele ernstlich trifft, hat nichts mit Geld und Geldeswert zu schaffen. Wenn dieses Drama undramatisch ist, wenn dieser Körper kein Rückgrat hat und an vielen Stellen blutleer ist: so kommt es daher, daß jener Gegensatz unnotwendig, daß er ein Akt dichterischer Willkür ist.

Einen zweiten Gegensatz konstruiert Vincenz mit dem Munde. Er erklärt es für ein Unglück, daß er mehr Geist als Glück, mehr Genie als Geld habe. Dazu würde noch nichts gehören. Aber wo ist sein Genie, ich meine sein Geist? Müßte er nicht wenigstens durch Worte hörbar werden, da er durch keine Leistungen sichtbar wird? Verzichten wir auch darauf, um endlich zur Freude an der Schönheit, an der hohen und seltenen Schönheit dieser Dichtung zu kommen. Vincenz hat weder Geist noch Glück, weder Genie noch Geld. Aber er hat: Sehnsucht. Er und sein Troß, sein verkrüppelter Sohn, seine romantische Tochter, sein empfindsamer Schreiber und Ursula, die prächtige

alte Gefährtin seines jammervollen Ausgangs: sie alle sind wie im Exil, von einem schönern Stern in diese kalte Welt verbannt. Sie frieren allein und wärmen sich an einander. Sie schwelgen in ihrem Heimweh und berauschen sich an ihren Ekstasen. Sie glauben lachend an ihre Träume und träumen zehn neue, wenn einer zerrinnt. Eulenberg gibt hier mit wahrer Meisterschaft die besondere Not jedes Einzelnen und die Atmosphäre von freudiger Entrücktheit, die sie alle umschimmert und verbindet. Von dieser Atmosphäre geht ein Zauber aus, der sogar in die häßliche praktische Welt hinübergreift. Ein fetter Börsenmensch wird gut und hilfreich, ein unbedenklicher Verführer ziemlich menschenähnlich. Die blühende Beredsamkeit ist für jenes ausgesetzte Häuflein nur ein Mittel mehr, sich zu betäuben. Darum ist sie diesmal auch dramatisch unanfechtbar. In andern Fällen ist sie es nur sprachlich gewesen. Von jeher klang jedes Wort von Eulenberg neu und eigen, weil seine Menschen immer ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz hatten. Aber es brauchte nicht immer dieselbe Empfindung zu sein. Eulenbergs Menschen handelten nicht aus psychologisch kontrollierbaren Beweggründen, sondern aus jähen Impulsen. Sie hielten nicht fest auf ein Ziel zu, sondern hüpften unfaßbar närrisch herum. Sie überrumpelten fortwährend sich und uns. Da scheint es mir denn der entscheidende Fortschritt dieses Werkes zu sein, daß es dramatische Existenzen enthält, Menschen, deren Schöpfer weiß, was er mit ihnen will, die selber wissen, was sie wollen, und die trotzdem nicht etwa unkompliziert sind. Es ist ja kein Zufall, daß — ein Novum für Eulenberg — vierzehn Theater dieses Stück schon vor der berliner Premiere angenommen haben. Sie haben richtig gespürt, daß die Einheit der Charakteristik jedenfalls einen Mißerfolg verhüten werde.

Einen Erfolg, den Erfolg, den schmerzlich begehrten, aber wird Eulenberg erst dann haben, wenn er dramatische Menschen nicht in irgend eine dramatische Handlung stellt, sondern in die dramatische Handlung, der ihr Wesen nicht entrinnen kann. Noch einmal (von links herum, wie der Schadchen Cyriak sagt): was diesen Vincenz zeitlebens erfüllt und schließlich umbringt, und was uns an seinem Schicksal nahegeht, das ist völlig unabhängig von seinen Geldnöten; die Jagd nach dem Geld aber nimmt vier Fünftel des Stückes ein. So ist es gründlich verformt und wird bald verschwinden, weil die Gesetze der Bühne sich nicht spotten lassen. Schade. Denn es ist eine einzige Kostbarkeit und wird uns Wenigen ein Besitz für immer werden. Es hat in aller Eintönigkeit eine berückende Klangfülle, in aller Einfarbigkeit ein strahlendes Nuancenspiel. Es ist voll von schrullenhaften Humoren,

die diesmal nicht von Jean Paul und Dickens und Raimund, sondern durchaus von Eulenberg sind. Es ist gleichwohl ein Trauerspiel und wird in seiner melancholischen Bangigkeit, die der Weichlichkeit zur rechten Zeit noch immer ausbiegt, für jedes traumulische Dasein eine Zuflucht vor dem Jahrmarktslärm des Tages werden.

Wenn man sich erinnert, was Brahm alles nicht gespielt hat, und sich fragt, warum er gerade auf diese Dichtung verfallen sein mag, so ist es vielleicht nicht einmal allzu boshaft, die geringen Kosten der Ausstattung in Betracht zu ziehen. Vincenz haust ja in einer Dachkammer. Die ist, sollte man meinen, von keiner Regie zu verfehlen. Im Lessingtheater schien sie frisch lackiert aus der Werkstatt gekommen und erst mit Beginn des Stückes bezogen worden zu sein. In dieser Dachkammer vollführen die Gläubiger des Vincenz Akt um Akt ihren gespenstigen Flackertanz. Es muß immer wieder die Stimmung eines Alpdrucks entstehen, den der Morgen verscheucht und die nächste Finsternis neu gebiert. Emil Lessing kann wenig; aber dergleichen kann er am wenigsten. In massiger Körperlichkeit stapfen die Gläubiger einher, sprechen natürlich und umständlich ihren Part herunter und verschwinden nicht, sondern schieben ab. In jedem naturalistischen Stück mag man lastende Elemente dermaßen lastend wiedergeben. Dies Nachtstück, auf der Maultrommel gespielt, verlangt einen Stil, der Schärfe und Ungreifbarkeit zu einer Art fließender Plastik vereinigt. Begnügen wir uns in diesem Theater mit Schauspielkunst. Wenn hier irgendwo einmal der Ton der ganzen Dichtung getroffen wird, ist es Sache des einzelnen Schauspielers. Herr Forest hat in seiner kraftlos werdenden Stimme und in seinen marionettenhaften Bewegungen etwas von der seltsam abgestorbenen, nicht recht geheuren Lustigkeit der Eulenbergschen Seelenverkäufer. Bei Sauers Vincenz geht alle Bannkraft von den Augen aus, die beim betäubenden Andrang der Verfolger wie im Irrsinn umhergeistern und sich im Schoß der Bluts- und Wahlverwandten zu dem gütigen Lächeln eines reinen Herzens verklären. Seine beiden Kinder sind tiefer zu fassen. Der Junge Titus wird wohl durch jede Schauspielerin verzerrt werden. Für das Mädchen Susanne hätte vielleicht Fräulein Lossen die Blumenhaftigkeit, zu der das robustere Fräulein Herterich sich zwingen muß. Ganz wundervoll aber sind die beiden Menschen geraten, die Vincenz nicht erzeugt, sondern an sich gezogen hat. Als Ursula verwandelt die Grüning die Lächerlichkeit eines späten Weibchens in die biblisch schlichte Größe jener Letzten, welche die Ersten sein werden. Als Schreiber Cassian hat Herr Stieler im schmalen edlen Antlitz eine unendliche Sanftmut, in den

weit aufgerissenen Augen eine rührende Angst um seinen Herrn. Wo andre sagen: Wenn ich nicht irre, da sagt Cassian: Wenn ich nicht träume. Diese Verträumtheit betont Herr Stieler viel weniger als Eulenberg und teilt sie dadurch um so nachdrücklicher mit. Als dann Cassians unwahrscheinlichster Traum Wirklichkeit werden zu sollen scheint, leuchtet die leise Stimme des Schauspielers einen Augenblick freudevoll auf. Aber sie erstirbt gleich wieder, weil Cassian weiß, welchen ewigen Menschenschlag der Dichter Eulenberg in seiner schönsten Dichtung gestalten wollte und gestaltet hat: Sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen.

Hollaenders Penthesilea / von Julius Bab

Gertrud Eysoldt spielt die Penthesilea. Eh sie sie spielt, schreibt sie über die Aufgabe, Penthesilea zu spielen, in einem sehr modern kultivierten Stil. Was sie da sagt von dem Glück, Kleist zu erleben, der Erschütterung, Penthesilea zu sein, das soll ihr gewiß geglaubt werden, das wird wahr und echt sein — soweit Worte reichen. Und Worte, die nicht gerade Dichterworte sind, reichen bis ins Bewußtsein, bis zum angespannten Geist, zum Willen. Kunst aber holt ihre Zauberkraft aus andrer, unvernünftiger Tiefe, Kunst wächst aus der blinden Gewalt über ein Stück Welt, Kunstwerke schaffen heißt: Schöpfer, Gebieter, Gott sein über ein Material. Des Schauspielers Material aber ist seine Physis, sein leibliches Sein — und wenn Gertrud Eysoldt dann Penthesilea spielt, erleben wir nicht Kleist, erschüttert uns nicht Penthesilea. Denn in ihrer Physis ist nicht Stoff noch Kraft für die Gestalt, die überwacher Geist so begehrlich ergreift — und aus der anderswo großen Künstlerin wird eine peinliche Dilettantin. Denn Gertrud Eysoldt hat einen geschlechtslos hagern, spitz bewegten Knabenkörper, hat eine dünne, rissige Kinderstimme, hat eine sprunghaft grimassierende Katzenmiene: wenn Kleists glühende Bilder in rhythmischen Perioden hindonnern, so reißt, hackt, krächzt, bricht, lallt diese Stimme, wenn Kleists Königin von Liebe zu Zorn, von Zorn zu Liebe, von Liebe zu Zärtlichkeit strömt, so deutet dies Gesicht ein paar naturlos starr gefaßte Punkte grell an; und wenn Penthesilea den Schicksalsschrei ihres Geschlechtes ausstößt: „Staub lieber als ein Weib sein, das nicht reizt", so steht ein altklug-unreifes kleines Mädchen da und ist ungezogen. So schlimm ist es. Es bleibt eine tief unkünstlerische und ganz unschauspielerische Art, verächtlich von den ‚äußern' Mitteln zu sprechen: Kunst ist ‚Aeußerung' und Schauspielen ‚Verkörperlichung' durch Muskeln und Kehlkopf hindurch! Der Geist, „der sich den Körper baut", ist nicht der geschmackvoll gebildete Geist unsrer Kunstbesinnung, es ist jene Lebenskraft, die mit dem Körper im tiefen Sinne eines ist. Wer mit seinem lebendigen Material arbeitet, macht Kunst, wer mit fremdem sich abmüht, Kunststücke! Die Eysoldt macht Kunst, solange ihr raffiniertes Gehirn den schwächlichen

Leib anleitet, jene Dämoninnen als Heldinnen der Schwäche zu gestalten, die neuere Dichter in leidenschaftlich übertreibender Stilisierung vorzeichneten: die in der Ohnmacht verführerischen, willenlos getriebenen, kindlich gefährlichen — Salome und Selysette, Lulu und Nju. Wo Kindlichkeit nicht mehr Krankheit, Schwäche und Gefahr, sondern Gesundheit, Fülle und Glück bedeutet — als Shakespearescher Puck etwa — da gibt sie statt einer Gestalt eine kluge Gebrauchsanweisung. Ihre Penthesilea aber ist statt eines Menschen eine falsche Gebrauchsanweisung; denn hier, wo Kindlichkeit Uebermaß, Ueberreichtum und Selbstzerstörung bedeutet, greift ihr Körper gleichsam in Notwehr zu einer falschen Interpretation und macht aus der Amazonenkönigin ein kleines, eigensinnig sich windendes, zuweilen rührend hilfloses, oft zeterndes Mädchen. Man muß schlechte Ohren für Kleist haben, um aus den süßen, zarten Adjektiven, die er in trotziger Liebe auf die Furchtbarprächtige häuft, herauszulesen, daß diese Reiterin etwas andres sei als ein kraftfunkelndes, heldischjunges Weib. Penthesilea zerstört und Salome zerstört — diese Gleichung hält die Eysoldt fest. Aber der einen Weg geht über ein königliches Zuviel, der andern über ein krankes Zuwenig. In Kunst und Leben ist das Resultat nichts, der Weg alles: und so bleibt die Eysoldt der Penthesilea alles schuldig.

Was nach dieser Besetzung ein Regisseur noch gut machen kann, machte Felix Hollaender in Temperament und Arrangement meist gut. Es war ein achtbares Stück Reinhardtscher Schule. Wer zehn Jahre im Atelier des Rubens gesessen hat, kann auch, ohne ein Rubens zu sein, einen echten ‚Rubens' malen. Zumal wenn er des Meisters glänzend eingerichtetes Werkzeug in die Hand bekommt: den gemauerten Horizont mit seinen Licht- und Luftwundern, den klugen, eigenen und feinsinnigen Maler Stern, und die Drehbühne, die eine einheitliche Szene vielseitig zeigend, in ihrem Fortlauf das Problem der ungebrochenen und doch uneinheitlichen Penthesilea-Szenerie sehr glücklich löst.

Und diese Szenenlösung ist vielleicht der einzige bleibende Gewinn aus den beiden Penthesilea-Spielen dieses Monats. Gewiß war das Deutsche Theater mit seinen künstlerisch klaren Szenenbildern und seinem modern-bewegten Ensemble den makartbunten und ledernlauten Szenen des Königlichen Schauspielhauses überlegen; aber dort war im verschlissenen Gewande ein Rest jener Würde, jener seelischen Großheit zu spüren, die der Hollaenderschen Inszenierung fehlen mußte. Daß Kleist in dieser ungeheuern Metapher vom Liebeskampf der Geschlechter zugleich ein hohes Lied vom Stolz, vom Adel, vom Reichtum der Menschenseele geschaffen hat, daß Penthesilea „zu stolz und kräftig blühend" dem Sturm erliegt — das gilt es uns fühlen zu machen. Nicht durch tragisch dröhnende Riesendamen, gewiß nicht! Aber wenn eine Generation heraufkommt, der bewegtes Blut und geistige Würde nicht mehr getrennte Erlebnisse sind, die (schauspieltechnisch gespiegelt!) tobende Natur und edle Sprechkunst vereint — eine Generation, der bei Lindau Helene Thimig, bei Hollaender die höchst begabte Mary Dietrich schon anzugehören scheinen — wenn solche Menschen regieren: dann werden wir nach Lindaus und Hollaenders vielleicht einmal Kleists ‚Penthesilea' sehen.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Emile Verhaerens dramatisches Gedicht ‚Das Kloster' (deutsch nachgedichtet von Stephan Zweig) hat auf das Premierenpublikum des Deutschen Volkstheaters, das ja seit jeher ein kleines Faible fürs Lyrische und fürs Katholische hat, ziemlich starken Eindruck gemacht. Besonders jene Stellen der Dichtung, die nicht nur metrisch, sondern auch symmetrisch geschnitten sind und sich reimen, boten nach den langen, strapaziösen Irrfahrten durch freie Rhythmen Rast und Erquickung. ‚Das Kloster' — über das der Herausgeber bereits am neunundzwanzigsten September 1910 gesprochen hat — ist eine schöne, starke, geschlossene Dichtung, durch deren kunstvolle lyrische Hülle ein glühender dramatischer Kern gelegentlich feurige Botschaft an die Oberfläche sendet. Trotzdem ist das Gedicht meines Erachtens theaterunmöglich und ganz besonders ‚Volkstheater'-unmöglich. Es bedarf einiger Distanz, einiger Entrückung aus dem Kreis derber sinnlicher Wahrnehmungen; es bedarf einer Art Sublimierung, die ihm nur von einem guten, dem Dichter hingegebenen Leser zuteil werden kann; vielleicht auch von einer Bühne werden könnte, die sich in der Pflege des stilisierten Dramas und einer verinnerlichten Schauspielkunst der üblichen Theatermache entwöhnt hätte. Eine so tüchtige, vom Erfolg geölte, sauber und egal arbeitende Komödien-Rotationsmaschine wie das Deutsche Volkstheater, die alle acht oder vierzehn Tage ihre Premiere auswirft, konnte naturgemäß keinen Unterschied machen zwischen Ohorn und Verhaeren, und für das weißglühende Pathos des vlämischen Poeten nur die gleichen deklamatorischen Mittel aufbringen wie für die puterroten Echauffements Henry Bernsteins. Aber, wie gesagt, es ist fraglich, ob eine Dichtung wie ‚Das Kloster' überhaupt für die Verstellungskünste des Theaters zu retten ist. Ich für meinen Teil fand als Zuschauer keinen Weg zur Illusion; ich sah keine Mönche, sondern einen wabbernden Wald von aufgeklebten, verschieden kolorierten Vollbärten und Perücken, und empfand die Allianz von Verhaeren, Friseur, Nachdichter, katholischer Inbrunst und Regisseur Steinert als ein recht dubioses Bündnis. Herr Steinert ist ein glänzender, vielseitiger Theaterpraktiker. Ein Literat ist er nicht, das wissen wir schon. Man sieht es auch dieser ‚Kloster'-Vorstellung an, daß ihr Regisseur kein rechtes inneres Verhältnis zur Dichtung gefunden hat, ihr mit schöner, aber unfruchtbarer Treue zu dienen beflissen war. Um ein Beispiel zu geben: Dreimal legt der sündige Priester eine Beichte seines Verbrechens ab, vor dem Prior, vor den Brüdern, vor dem Volk. Und alle dreimal wars dasselbe. Besonders das Arrangement der letzten Beichte, jener vor den Menschen der gemeinen Welt, schien mir ein schwerer Regie-Defekt. Mit dem Entschluß, diese Beichte abzulegen, hat der Mönch auch seinen inneren

Frieden wiedergewonnen, und es ist nun einzig sinngemäß, daß er als Büßer, als von den Furien Verlassener, in Zerknirschung und stiller Demut erscheine. Herr Klitsch (als Bruder Balthasar) macht, zum dritten Mal, eine höllische Vision daraus; er tobt, und die Mönche bleiben, bis auf kärgliche Temperaments-Entfesselungen durchs Stichwort, ruhig. Zwei Akte lang war das Kloster still und Bruder Balthasar in Ekstase. Im dritten Akt gehört sinngemäß der Bruder gelöscht und das Kloster in Flammen. Herr Onno war der kindliche, erleuchtete Bruder Dom Marc. Ich möchte ihm nicht Kainz-Kopien zum Vorwurf machen. Aber es ist richtig, daß er die immerwährenden kleinen Sonnenaufgänge der Stimme auf den Höhepunkten der Rede sehr, sehr liebt. Und da es nicht stets die gedanklichen, sondern viel öfter die metrischen und tonalen Gipfel der Rede sind, auf denen er diese Strahleneffekte losläßt, so ist um Herrn Onnos Sprache immer ein trügerischer Flimmer, ein Lichterspiel, das man leicht als unecht-deklamatorisch empfindet. Dem Bruder Askonas eine Judasmaske anzufrisieren und ihn außerdem wiederholt lebhaft rufen zu lassen: „Laßt uns handeln!" war nicht ganz ungefährlich.

*

Darauf war die Wilbrandt-Feier des Burgtheaters jener lächerlichen und grausamen Pietätsabende des Baron Berger, die zur Pietätlosigkeit stimmen, das Andenken eines vornehmen Poeten schwer diskreditieren und durch den Prunk und Aufwand, die sie einer nichtigen, ohnmächtigen Sache widmen, den Eindruck von deren Nichtigkeit und Ohnmacht nur empfindlich verstärken. Mißtrauerische Gemüter könnten sogar geneigt sein, von heuchlerischer Rührung zu sprechen. Jedenfalls steht es — nach so vielen Pietätsabenden — fest, daß die offiziellen Tränenschleier des Baron Berger ein grotesk lichtbrechendes Medium sind. Es herrscht im Burgtheater selten, am seltensten bei Lustspielen, eine so heitere, mit den Schrecken des Grabes und der Vernichtung ausgesöhnte Stimmung wie bei jenen tristen Gelegenheitsvorstellungen, die im Zeichen der Pietät stehen . . . Tod, wo ist da dein Stachel?

In der langen Reihe vergeßlicher Abende, die das Regime des Baron Berger bisher beschert hat, nimmt ‚Sigfried der Cherusker' einen schönen Platz ein. O rätselreiche Zauberin Kunst! Zwischen gestern und heute legt sie mühelos etliche Jahrzehnte. Welch ein längst verstorbener Abend, dieser cheruskische! Ganz schattenhaft steigen seine Figuren auf und gespenstern im Gedächtnis. Und nur wenige überdauernde Erinnerungen tauchen klarer aus dem verschwommenen Dunkel jener vorvergangenen Burgtheater-Zeit von Anno dazumal, September 1911.

So gedenke ich dankbar eines keuschen, dickstämmigen germanischen Waldes mit smaragdgrünen Lichtflecken auf moosigem Grund; eines

roten, vom Gelb eines figuralen Frieses lustig veränderten Zeltvorhangs, der stolz drei Bühnenwände umspannte und leider gerade die unglückselige vierte, die fehlende, offen ließ; einer Perücke des Fräulein Wolgemut, die einen Meter lang und wie aus einer Mischung von Gold, Honig, Sonne und anderen blonden deutsch-epischen Materialien gesponnen, nein: gesträhnt war; ebenso des Vollbartes eines cheruskischen Kriegers, eines Vollbartes von nie gesehener Mächtigkeit, eines Vollbartes, in dem die Waldvöglein nisten und das gehetzte Wild sich verbergen konnte. Wie so ein alter Haudegen seinen Bart ohne vacuum cleaner ausgestaubt haben mag! Ich gedenke ferner des Mannengelächters, das polterte wie ein Felssturz der Heiterkeit, eines „Ha!" des Herrn Pittschau, das durch Mark und Bein rollte, und anderer Kegelbahn-Geräusche. Ja, das waren rauhe Bässe! Auch vom kordialen Zusammenwirken der Herren Hamsa, Basch und Gehrs blieb ein sanftes Erinnern, und wenn ich unmusikalisch genug wäre, könnte ich heute noch das Lied nachsingen, das ein inspirierter Zecher Höbling dem Cherusker in die Ohren harfte, während der Mond schien, Thusnelda-Wolgemut riesengroß-angeschmiegt lächelte und mein Sitznachbar schnarchte. Herr Höbling, das weiß ich noch ganz genau, war sehr cheruskisch. Er hatte Ungestüm. Er hatte Jugend. Er hatte Lockenschwung. Der ganze Mann zeigte in seinem Temperament, in seiner Gebärde und Sprache, seinem Lächeln und seinem Ingrimm etwas gewinnend Frischlackiertes. Er glänzte. Und seine hübschen Augen brannten im Ehrgeiz, alles gut und recht und feurig zu machen. (In jener Bergerschen Burgtheaterzeit soll Herr Höbling einmal den Faust gespielt haben. Doch das ist eine bösartige Legende, die vor dem Lichte der Forschung kaum bestehen dürfte.) „Der ganze junge Reimers!" sagte ein Herr im Zuschauerraum und schlief wieder ein. Aber wir sind, denke ich, froh, daß Herr Reimers jene Jugend glücklich übertaucht hat und zittern vor dem Gespenst ihrer Renaissance.

Der stärkste, weil geisterhafte Eindruck, den die Wilbrandt-Pietätsvorstellung hinterließ, war aber dieser: die unheimliche Harmonie zwischen Dichtung und Burgtheater. Die niederschmetternde Konformität von Stück, Inszenierung und Spiel. Es gruselte einen, wie das alles zusammenpaßte. Eine üppige, überlebensgroße Studentenvorstellung. Wenn man von Herrn Heines Bemühungen um asymmetrische und arhythmische Natürlichkeit und von Herrn Paulsens Versuchen zu nachlässiger Einfachheit absieht: nicht ein Ton, nicht eine Geste, nichts, das nicht gemuffelt hätte von Gewöhnlichkeit. Alles so abgebraucht, gespreizt, geschnürt, so fades, fades, fades Theater. Ein unerbittliches Zeremoniell für Leidenschaft, Liebe, Haß, Heldenmut waltet; die Liebenden lassen sich, rhythmisch einknickend, auf die Felsbank nieder wie in der ‚Musteroperette', die Mannen stellen Gruppenbilder wie verlegene Opfer eines Photographen, des Blitzlichts ge-

wärtig; wenn der Held erregter zu brüllen anfängt, weiß man, jetzt gehts zum Aktschluß, und wenn er ganz heiser ist, fällt der Vorhang. Man rasselt mit Speeren und schwingt Schwerter und ‚lagert' sich um den Erzähler staffelförmig-konzentrisch und dräut und schlägt wilde Lachen auf und tobt taktfest im gefährlichsten Ha!-Pathos, genau so wie bei der Frau Griesz im Wurstelprater, nur kostspieliger und umständlicher.

Einen pietätlosen Führer braucht das Burgtheater. Und es hat einen, der in der Pietät, vorderhand wenigstens, sein einziges schöpferisches Prinzip zu erblicken scheint. Aber in der Kunst ist der Konservativismus und der Respekt vor dem Gewesenen, wenn als Fahneninschrift prangend oder als Leit-Signal trompetet, eine verdächtige Sache. Baron Berger will durchaus nicht Reinhardt sein. Kein Grund zur Unruhe: Niemand wird ihn verwechseln. Wer er nicht ist, wissen wir. Aber man möchte endlich auch wissen, wer er ist. Seine direktorale Physiognomie, sein Tempo, seinen Geschmack, seine Leidenschaft, seine Einfälle, seine Kunst, seine Originalität endlich merken. Doch ja! Er hat jetzt die Referenten — die einzigen Leute, die noch, ohne Burgtheatermitglieder zu sein, am Burgtheater sozusagen interessiert sind — von den Generalproben ausgeschlossen. Das war immerhin ein origineller Einfall. Aber wieder nur eine halbe Maßregel. Bevor Baron Berger nicht auch die Premieren sperrt, wird er kaum eine gute Presse haben.

Der ferne Verlobte / von Felix Braun

Was bin ich jetzt: Verlobt? Ländliches Wort!
Als wie mit Blumenketten leicht gebunden.
Spiegelt die Luft denn? Spiegeln die Sekunden?
Ich seh ein liebes Antlitz fort und fort.

O Einsamkeit, wo bist du hingeschwunden?
Ein Mädchen ist bei mir an jedem Ort.
Küßt mich, flieht wieder, lächelt hier und dort,
tanzt, wie durch Zimmerfronten, durch die Stunden.

Nehm ich ein Buch — wer beugt sich über mich?
Hab ich Besuch — flüsterts: „Ich denk an Dich."
Ich kann hinfort kein Ding zu Ende tun.

Mein Schatten ward gewiß zum Mädchenbild.
Und selbst der Schlaf, der andern Sehnsucht stillt,
läßt mich treulos in ihren Armen ruhn.

Reinhardts Orestie / von Lion Feuchtwanger

2. Vollmoeller

(Schluß)

Die noch lebendigen Werte des Aeschylos uns zu vermitteln, übernahm Karl Gustav Vollmoeller, den sein eklektischer Lyrizismus und die prachtvoll sich einfühlende Uebersetzung der ‚Francesca' d'Annunzios zu solchem Unterfangen zu prädestinieren schienen. Vollmoeller glaubt denn auch, „das Ziel einer künstlerischen Uebertragung erreicht zu haben". Er erklärt, er habe sich bemüht, dem griechischen Wort die größte grundsätzliche Treue zu wahren, er habe anstrengende textvergleichende Vorarbeiten nicht gescheut, und er glaube, „die eigene Person äußerlich dem Werk gegenüber ganz ausgeschaltet und sie innerlich dem Werk ganz gegeben zu haben".

Wenn Vollmoeller dies wirklich glaubt, dann irrt er. Ich will ihm hier kein ins Detail gehendes Vademecum schreiben, sondern nur in aller Kürze feststellen: seine Uebersetzung ist nicht treu, ja, sie weicht so weit vom Text ab, daß, so heftig er dies bestreitet, überhaupt nicht mehr von Uebertragung, sondern nur von Bearbeitung die Rede sein kann. Er hat umfängliche, aber manchmal gar nicht glückliche Kürzungen vorgenommen und willkürliche, oft recht störende szenische Vorschriften gemacht. Er hat durch eingeschobene Achs und Ohs, durch moderne Wendungen, Sentiments und Reflexionen den geraden Sinn des Aeschylos oft verschnörkelt und verbogen. Hat viele absichtlich dunkle Stellen ernüchternd erhellt und primitive Sentenzen durch kecke Konjekturen vertieft. (Ich werde anderswo an Hand eines umfänglichen, philologisch kritischen Apparats diese Behauptungen im einzelnen erweisen.)

Trotz diesen Freiheiten hat Vollmoeller seiner Bearbeitung nicht, wie er wollte, den (inneren) Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt. Denn es ist doch nichts getan, wenn er etwa, das Schwert, mit dem bei Aischylos Agamemnon erschlagen wird, in ein Beil verwandelnd, die Klytaimnestra mit diesem (blutigen) Beil auftreten läßt, oder wenn er der Kassandra statt ein paar primitiver Aischyleïscher etliche selbsterfundene Verse in den Mund legt. Wollte er wirklich „seine Person innerlich dem Werke ganz geben", dann wäre es, scheint mir, darauf angekommen, Verse und Rhythmen zu finden, die von keinem andern Deutschen hätten sein können als von Karl Gustav Vollmoeller. So ist alles eklektisch, Sprachgut eines Wald- und Wiesen-Neuromantikers. Der Vers könnte von Schiller sein, jener von Schlegel, jener wieder von Hofmannsthal. Und was ein deutliches Symptom innerer Stilunsicherheit ist: ein paar dieser Verse stehen in der Uebersetzung des ‚Agamemnon', die Humboldt 1816 veröffentlicht hat.

Alle diese Mängel aber werden aufgewogen durch einen großen, für die Bühne ausschlaggebenden Vorzug der Vollmoellerschen Bear-

beitung: durch ihre Prägnanz. Es stand zu erwarten, daß Vollmoellers Verse weich und weit, bauschig und unmännlich geraten würden. Statt dessen sind sie im besten Sinne dramatisch, stark und voll und von wirklich bewundernswerter Schlagkraft. Sehr merkwürdig, daß ihm, dem Lyriker, eigentlich die dramatischen Szenen viel besser geglückt sind als die lyrischen. In den Chorgesängen taumelt er unsicher auf dem Gebiet der Metrik umher, und sehr vieles, zum Beispiel: das Bannlied der Eumeniden, das schon Schiller in den ‚Kranichen des Ibykus' verwässert hatte, ist arg mißglückt. Doch in den dramatischen Partien zwingt er sich zu heilsamster Straffheit, ohne Gewaltsamkeit preßt er die sechsfüßigen griechischen Jamben in fünffüßige deutsche; ja, es gelingt ihm, achtfüßige Trochäen, ohne Wesentliches vom Sinn preiszugeben, in Blankverse umzuschmieden. Ganz meisterhaft sind vor allem die Stichomythien und, bei aller Unpersönlichkeit oder vielleicht gerade deshalb, schlechthin vollendet die ganze Schlußszene des ‚Agamemnon'. Auch sonst finden sich, überall verstreut, Verse, die besondere Klangwirkungen und sprachliche Feinheiten des Aischylos mit blendendem Raffinement wiedergeben und es bedauern lassen, daß Vollmoeller auf die Arbeit als Ganzes nicht mehr Zucht und Akribie verwendet hat.

3. Reinhardt

Die ‚Orestie' wurde in München als Volksfestspiel gegeben. Schon die Idee dieser Volksfestspiele schmeckt nach verstiegenem Pathos und verdächtigem Idealismus. Im Theater der Fünftausend, im Theater der Masse wird immer die Psyche der Masse den Ausschlag geben; die Instinkte der Herde werden das feinere Gefühl des Einzelnen überrumpeln, sein Wertungsvermögen mindern, lähmen. Kommt mir nicht mit dem Beispiel der Athener! Zum ersten war der Demos, der das Theater füllte, gesiebt: das eigentliche Proletariat, das ja einen guten Teil unsres Festvolkes bildet, war leibeigen und somit vom Besuch der Spiele ausgeschlossen; sodann aber saßen die sozialen und ethischen Prinzipien, auf denen die Dramen basierten, den Männern Athens im Blute, es bestand eine wirkliche Einheit zwischen Dichter, Spielern und Volk, zwischen Mythos, Tragödie und Alltagsleben, und Religion und Politik gaben dem tragischen Spiel harmonischen Unterton. Während bei uns der Sonntagsrock des Kleinbürgers und das Himation des Choreuten ein schlimmes Oxymoron bilden. Was in aller Welt geht den Metalldreher Vordermeier das Schicksal des Orest oder den Briefträger Hinterhuber die Stiftung des Areopags an? Und kein Volksschwärmer der Welt wird mir weismachen, daß dem bajuvarischen Kleinbürger die schöne Form der Hellenen etwas bedeute.

Können doch selbst die Kultivierteren nur auf dem Umweg über

die Philologie zu den ‚Choëphoren‘ und ‚Eumeniden‘ ein Verhältnis gewinnen. Reinhardt hat offenbar keines gewonnen. Hat er an die Gestaltung des ‚Agamemnon‘ noch etliche seelische Intensität gewendet, so hat er sich in den ‚Choëphoren‘ darauf beschränkt, der Darstellung mit lässiger Routine ein paar Effekte aufzupfropfen, die wir von früheren Aufführungen kannten, und die ‚Eumeniden‘ hat er gehen lassen, wie's Gott gefiel. Natürlich waren durch die vier Stunden, die wir in der großen Festhalle der Ausstellung zubringen mußten, etliche sehr schöne Bilder und Einzeleffekte verstreut. Agamemnons Ankunft war prächtig herausgestaltet, der Schluß des ‚Agamemnon‘ mit der dumpfen Drohung der Choreuten: „Noch lebt Orest“ mit glücklicher Rhythmik herausgearbeitet; etliche Gesänge der ‚Choëphoren‘ ergriffen, und das wimmelnde Gewürm der Erinnyen bot ein Bild voll phantastischer Reize.

Aber damit hab' ich ziemlich alles gesagt, was diesmal an Reinhardts Regieleistung zu rühmen ist. Wollte ich hingegen alles aufzählen, was an jenem unseligen Abend mißlang: zwei Nummern der ‚Schaubühne‘ könnte ich damit füllen. Entsetzlich, wie die läppisch beglatzten und viel zu vielen Greise des ‚Agamemnon‘ ihre Gesänge zerfetzen und zerhacken, Unwesentliches endlos repetieren und Wesentliches fallen lassen, wie die ganze erste Hälfte des Stücks dadurch gedehnt wird; albern, wie die Badewanne des toten Agamemnon den Zuschauern präsentiert wird; unerhört nachlässig und störend, wie in den ‚Choëphoren‘ das Grabmal entfernt und dann doch darauf angespielt wird; ganz geschmacklos, psychologisch und stilistisch verlogen, wie Orestes die Klytaimnestra durch die Manege hetzt; höchst inkonsequent, daß die Leichen das zweite Mal nicht sichtbar werden. Ganz gottverlassen dann die ‚Eumeniden‘. Wie konnte man den herrlichen Prologos der Pythia streichen und uns die Farce der Gerichtsverhandlung in ihrer ganzen Oede vorführen! Wie konnte man die Erinnyen von Anfang an sichtbar sein lassen! Wie konnte man von den Stühlen der Erinnyen sprechen, nachdem man sie gestrichen! Wie konnte man statt zwölf Erinnyen ein ganzes Heer auftreten lassen! Wie konnte man den Areopag in Nebel und Dämmer statt in Sonne tagen lassen! Wie konnte man statt mit einer würdigen Jubelprozession die ganze Vorstellung mit dieser zuchtlosen, läppischen Gesangvereinsparade abschließen. In Athen, berichtet der anonyme antike Biograph des Aischylos, habe der Dichter mit dem Auftreten der Eumeniden, die er nacheinander erscheinen ließ, eine so ungeheure Wirkung hervorgebracht, daß Frauen Fehlgeburten taten. In München lachten wir.

Zu den Einzeldarstellern. Hier scheint mir die größte Gefahr dieser Zirkusexperimente zu liegen. Die Manege schlägt jede intimere schauspielerische Wirkung tot. Hier klingt nur das hallende Wort, nur die große Geste prägt sich hier ein, und jeder ernsthaftere

Versuch, irgend etwas Psychologisches zu geben, geht entweder spurlos vorbei oder wirkt lächerlich. Es ist doch keine Frage, daß etwa die Eysoldt unvergleichlich stärkere Qualitäten besitzt als Frau Anna Feldhammer: aber die Kassandra der Eysoldt wirkte verzerrt, und man mußte immer befürchten, der Kothurn werde sie, wirklich und bildlich, zu Fall bringen, während die Klytaimnestra der Feldhammer breit und brutal und skrupellos bestand. Das Publikum wird durch solche Experimente im Urteil verwirrt, und nachdem ihm kaum die dämmernde Erkenntnis aufgedrängt worden ist, daß es letzten Endes auf andre Qualitäten ankommt als die der Meininger, bietet man ihm eine Kunst, in der heute zweifellos Herr von Possart der größte Meister ist. Will es unter diesen Umständen etwas besagen, wenn ich konstatiere, daß Diegelmanns Agamemnon sehr ruhig und würdevoll, Moissis Orest hysterisch und zerfahren und die Athena der Heims schlechthin komisch wirkte? Gänzlich farblos blieb die Elektra der Terwin, und alle Mängel ihrer Sprechtechnik wirkten mit entwaffnender Deutlichkeit.

Mit der Aufführung der ‚Braut von Messina' und des ‚Oedipus' betrat Reinhardt eine Sackgasse. Jetzt hat er, mit der ‚Orestie', sich bös verrannt. Weder in Berlin noch in München hat Reinhardt jemals für eine so schwache Vorstellung verantwortlich gezeichnet. Gesteh' ichs nur, ich, dem Reinhardt so oft liebe Erfüllung und immer liebste Hoffnung gewesen, ich also war ein bischen desperat nach dieser tristen Irrfahrt. Stellt auf dem Theater der Fünftausend einen Schauspieler hin, der mit schrecklicher Stimme brüllt: „Ha, Schurke! Du hast meinen Vater gemordet! Rache dir, Verräter! Du sollst mir schrecklich büßen!", läßt die Situation noch so sinnlos sein: die Masse wird jubelnd johlen. Hoffentlich läßt sich Reinhardt, dem so oft Undank zum Lohn ward, jetzt dadurch nicht bewegen, einen Weg weiterzuschreiten, auf dem ihn alle Gutgesinnten nur sorgenden Herzens sehen.

Ein anstößiges Schauspiel
von Max und Alex Fischer

Im vergangenen Mai beschlossen Dulong und ich eines Morgens, unser Glück in Theaterunternehmungen zu versuchen. Wir wollten eine Tournee veranstalten. Zunächst versicherten wir uns der Teilnahme von etwa fünfzehn Schauspielern. Dann begannen wir, uns mit der Wahl eines Stückes zu beschäftigen.

„Wir wollen ein Drama geben", schlug Dulong vor.

„Ein Drama . . . Ein Drama? . . . Glaubst Du, daß das Publikum eine große Vorliebe für Dramen hat? Wählen wir lieber ein Tendenzstück", schlug ich vor.

„Ein Tendenzstück ... Ein Tendenzstück? ... Glaubst Du, daß das Publikum eine große Vorliebe für Tendenzstücke hat?"

Ein Trauerspiel? Zuviele Tote verdüstern diese Art von Stücken. Eine Operette? Die neuen sind gar zu minderwertig ... Schließlich gaben wir unsere Stimmen bei dieser Wahl für ein freies Lustspiel, für ein freies, aber sehr freies Lustspiel ab.

Die erste Station bei unserer Reise durch ganz Frankreich sollte Lançon sein. An der Theatertüre dieser kleinen Präfekturstadt konnte man am zwanzigsten Mai lesen:

Theatertournee Dulong und Ducouvre.
Von heute ab täglich um acht Uhr
fünf Abende lang:
‚In den Decken'
Lustspiel in drei Akten von Sylvain Cotignac.

Seit langer Zeit hegten wir einen Traum: eine kokette Villa in der Umgegend von Paris zu erwerben und unser Leben dort in Wohlstand und Untätigkeit zu beschließen. Würden wir ihn endlich bei der Rückkehr von unsrer Tournee verwirklichen können? ... Oder würden wir im Gegenteil die kleine Barschaft, welche wir bei diesem Unternehmen aufs Spiel setzten, dahin schmelzen sehen? ...

Unsre Hoffnungen sollten bald in Erfüllung gehen. Unsre Befürchtungen sollten bald zerstreut werden. Um acht Uhr, in dem Augenblick, da der Vorhang aufging, war nicht mehr ein einziger Platz am Billetschalter übrig. Wir hatten ein ‚ausverkauftes Haus'.

Während der ganzen Zeit, da unsre Künstler vor vollem Saal den ersten Akt des Stückes ‚In den Decken' darstellten, durchmaßen Dulong und ich unaufhörlich das Theatervestibül und beglückwünschten uns.

„Das ist der Anfang zu unserm Vermögen!"

„Welch ein glücklicher Einfall war es, eine Theatertournee zu machen!"

„Sechshundert Francs Einnahme! ... Es liegt kein Grund vor, daß die Einnahmen morgen, übermorgen und alle folgenden Tage sich weniger hoch beziffern werden. Brave Lançoner, wir werden dreitausend Francs von ihnen einheimsen!"

Verworrenes Geräusch tönte aus dem Saal herüber. Der erste Akt war zu Ende. Wir nahmen jeder eine Anzahl von Kontrollmarken und schickten uns an, sie auszuteilen.

Ein starker, sehr vornehm aussehender und mit der Ehrenlegion ausgezeichneter Herr erschien in der Oeffnung der Türe. Eine Dame folgte ihm.

In demselben Augenblick streckten Dulong und ich ihm unsre Papiermarken entgegen.

Der starke Herr stieß unsre Arme zurück und blickte uns streng ins Gesicht:

„Behalten Sie das, meine Herren", schrie er.

„Aber das ist" . . . murmelten wir mit liebenswürdigem Lächeln . . . „später . . . zum Wiederkommen . . ."

„Zum Wiederkommen! . . . Bilden Sie sich etwa ein, daß ich derartige Tollheiten noch länger anhören werde? . . . Man benachrichtigt die Leute vorher, Teufel noch mal! . . . Es ist mir unbekannt, ob die Pariser sich bei derartigen Vorstellungen mit ihren Frauen zeigen. Doch ich, Durand-Mathieu, der Notar von Lançon, ich erkläre Ihnen mit aller Bestimmtheit: ‚In den Decken' ist kein Stück, zu dem man eine anständige Frau mitnehmen kann . . . Komm Julie, komm . . ."

Wir dachten: „Welch drollige Leute man in der Provinz sieht! Man muß Notar in Lançon sein, um eine so lächerliche und übertriebene Prüderie zur Schau stellen zu dürfen . . ." Wir wollten Herrn Durand Mathieu gerade eine scharfe Erwiderung zuteil werden lassen. Da unterbrach uns ein großer, magerer, sehr gut gekleideter und ordengeschmückter Herr, der eine Dame mit sich fortzog:

„Ah, ah, sehr erfreut, Ihre Bekanntschaft zu machen, meine Herren Direktoren! . . . Ein nettes Schauspiel! . . . Schämen Sie sich nicht, ohne Warnung ein Stück zu geben, bei welchem ein Regiment Pioniere erröten würde? . . . Ich weiß nicht, was mich davon zurückhält, Ihnen meine Hand ins Gesicht oder meinen Fuß sonstwo hinzuschlagen! . . . Aber Himmelkreuzdonnerwetter, wenn Sie zu dumm sind, um es zu verstehen, so will ich, der General de Sabrauclair, es Sie lehren: ‚In den Decken' ist kein Stück, zu dem man eine anständige Frau mitnehmen kann! . . . Komm, Josephine, komm . . ."

Nach der Justiz das Heer! . . . Dieser neue Zwischenfall beunruhigte uns. Wir begannen einen Satz zu unsrer Entschuldigung. Doch hatten wir nicht die Zeit, ihn zu vollenden. Unzählige Herren, große, kleine, blonde, dunkle, rothaarige, kahle, alle sehr gut gekleidet und ordengeschmückt, brachen in das Vestibül ein. Alle hatten sie ihre Damen im Gefolge.

Lärmend wiesen sie unsre Kontrollmarken zurück. Sie behandelten uns wie irgendwelche hergelaufenen Wichte, wie Vertreiber unzüchtiger Literatur. Sie nannten uns ihre Namen: Herr Thibaut, Gerichtspräsident; Herr Grosfray, Advokat; Herr Condamnation, Rechtsanwalt; Hauptmann Colon; Oberst César; Herr Truche, Steuerrat; Herr Gächis, Geometer . . . Sie machten uns die Mitteilung, daß sie fortzugehen sich gezwungen sähen, sie lehrten uns in

Ausdrücken, die jeder Grazie entbehrten, daß es Theaterstücke gibt, zu denen ein Mann mit einiger Selbstachtung keine anständige Frau mit sich nimmt . . .

Während der ganzen Zeit, da unsre Künstler vor einem verzweifelnd leeren Saale den zweiten und dritten Akt herunterspielten, blieben Dulong und ich niedergeschmettert auf einer Bank des Theatervestibüls sitzen. Wir wehklagten unaufhörlich:

„Das ist der Ruin!"

„Mein Gott! Warum haben wir nicht lieber ein Singspiel, ein Tendenzstück, eine Operette oder ein Trauerspiel herausgebracht?"

„Alle diese Leute werden ihre Eindrücke ihren Freunden mitteilen. Wir werden weder morgen . . . noch übermorgen noch überübermorgen noch sonst wann einen Sou einnehmen . . ."

Man wird aller Dinge müde. Als wir um Mitternacht ins Hotel zurückkehrten, gaben wir es auf, weiter zu klagen.

Wir begannen uns zu streiten.

„Das ist Deine Schuld!"

„Meine Schuld? . . . Sieh doch lieber Dein Unrecht ein! . . . Bist Du es, der darauf gedrungen hat, ‚In den Decken' aufzuführen, ja oder nein? . . . Natürlich, Dir erscheint nichts unschicklich! Wenn man derart lose Sitten hat . . ."

„Meine Sitten! Du wagst es, meine Sitten zu bekritteln? Sieh Dich vor, daß ich Dir nicht die Wahrheit über die Deinen sage! Merk es Dir wohl, mein Alter: Du bist ein perverser Mensch — und ein Satyr, hörst Du, ein Satyr!"

Wir beschimpften uns die ganze Nacht und den ganzen folgenden Tag so gewissenhaft, daß wir erst ziemlich spät abends ins Theater kamen.

Es schlug gerade neun Uhr.

Der zweite Akt hatte angefangen.

Wir stießen die Türe zum Saale auf. Welche Worte könnten die ungeheure Ueberraschung ausdrücken, die sich unsrer jetzt bemächtigte! Von oben bis unten, von der Gartenseite bis zur Hofseite, vom Parterre bis hinauf zum Olymp war der Saal mit Zuschauern angefüllt. Weder eine obere noch eine untere Loge war unbesetzt. Nicht ein Orchestersitz, nicht ein Balkonsitz, nicht ein Parkettstuhl war frei! . . .

Unsre ungeheure Ueberraschung verwandelte sich bald in ein noch größeres Staunen.

Hinter dem Gitter einer untern Loge rechts bemerkten wir ein Gesicht, dessen Züge uns nicht unbekannt schienen.

„Ach bitte, da Sie hier ansässig sind, sind Sie vielleicht so gut, uns Auskunft zu erteilen", sagten wir mit halblauter Stimme zu dem Programmverkäufer. „Wir sind doch nicht das Spielzeug einer

Hallunzination, nicht wahr? Der starke, ordengeschmückte Herr, der starke Herr, der in der untern Lage rechts sitzt, ist doch Herr Durand-Mathieu, der Notar?"

„Gewiß, meine Herren."

Herr Durand-Mathieu! Herr Durand-Mathieu, welcher am Abend vorher eine so lebhafte Entrüstung bekundet hatte, befand sich heute Abend wieder im Theater? . . .

„Und die Dame, mein Freund", drängten wir, „die Dame, die sich im Hintergrunde der Loge verbirgt? Wer ist sie? Das ist doch wohl Frau Durand-Mathieu, nicht wahr? Behauptete der Herr Notar aber nicht gestern, daß ‚In den Decken' ein Schauspiel ist, zu dem man seine Frau nicht mitnehmen kann?"

Der Programmverkäufer vergewisserte sich, daß niemand in seiner Hörweite war. Dann lächelte er mit schalkhafter Miene und senkte die Stimme.

„Nein, meine Herren, das ist auch nicht Frau Durand-Mathieu", vertraute er uns an. „Das ist Frau Josephine de Sabrauclair, die Gattin des Generals."

Dulong zupfte mich in diesem Augenblick am Aermel:

„Sieh doch, ich bitte dich, sieh doch dort . . . nach jener Loge links . . . es scheint mir, als ob ich in ihr den General sähe."

„Gewiß", flüsterte der Programmverkäufer. „Der Herr täuscht sich nicht. Es ist wirklich der General de Sabrauclair."

Er lächelte und dämpfte seine Stimme von neuem:

„Es ist diesem tapfern General sogar recht schwer geworden, ungesehen auf seinen Platz zu gelangen. Stellen Sie sich vor, daß er die kleine Frau Grosfray, die Gattin des Advokaten, mitgenommen hat."

Freundlich fuhr der Programmverkäufer fort:

„Die Mitteilungen, die ich Ihnen soeben gemacht habe, scheinen Sie zu interessieren. Nun, wenn Sie Ihre Blicke rasch durch den Saal schweifen lassen wollen: In der Loge Eins sehen Sie den Steuerrat Truche in Gesellschaft der Frau Condamnation, der Gattin des Rechtsanwalts. In der Loge Drei befindet sich der Advokat Grosfray in Gesellschaft der Frau des Hauptmanns Colon. In der Loge Fünf sitzt der Oberst César in Gesellschaft der Frau Julie Durand-Mathieu. In Loge Sieben haben wir Herrn Condamnation in Gesellschaft der Frau César, der Gattin des Obersten. In Loge Neun bemerken Sie . . ."

Durch donnerndes Beifallsklatschen, das sich immer mehr steigerte, bekundete das Publikum sein Vergnügen über einen Ausspruch, der schlüpfriger war als alle vorhergegangenen. Es schnitt dem Programmverkäufer das Wort ab.

Autorisierte Uebersetzung von Gutti Alsen

Rundschau

Grete Wiesenthal

Von ihr, nicht von Hofmannsthals Pantomimen muß gesprochen werden. Denn die Tänzerin hat gegen ihren Dichter gesiegt. Hofmannsthal rührt als Kunstdenker in seinem Aufsatz ‚Ueber die Pantomime‘ und in seinem Gespräch über ‚Furcht‘ mit andächtigen Worten an die letzten Geheimnisse des Tanzes, der Gebärden, der Bewegungen; als Schöpfer aber hat er vor der Pantomime versagt, weil es ihm an konkreter Phantasie, an Mut zur Sachlichkeit fehlt. Wer eine Pantomime schreibt, muß Bühnenanweisungen schreiben, nicht metaphysische Stammeleien. Er muß seine Handlung so konzentrieren und immer wieder zusammendrängen, bis sie den Extrakt eines langwierigen Geschehens in der Knappheit einer einzigen Situation enthält. In dieser Situation ist dann alles so mit Spannungen geladen, sind die Gefühle schon so an die Oberfläche gestiegen, daß sie sich direkt dem Körper mitteilen und sich mit der elementaren Kraft eindeutiger Gebärden befreien. Nur wenn die Pantomime in sich wirklich den Zwang zu körperlichem Ausdruck trägt, hat sie ihre Berechtigung neben dem Wortdrama. Denn alle rhythmischen Kräfte im Menschen entbindend, läßt sie ihre Darsteller nun nicht mehr als stumme Schauspieler, sondern als beseelte Tänzer erscheinen. Hofmannsthal aber hat eine Unterlage in ‚Amor und Psyche‘ für konventionelle Ballettänze, im ‚Fremden Mädchen‘ für mimische Statistenkünste geschaffen und so Grete Wiesenthal eher gehemmt als erlöst. Nur in zwei Szenen ist der Tanz als seelische Befreiung und damit als dramatisches Ausdrucksmittel empfunden: Psyche will sich von den Schatten der Unterwelt lösen und: das fremde Mädchen tanzt vor dem unbekannten Manne. Grete Wiesenthal steht da, ihr Kopf neigt sich zurück, ihre Lider sind geschlossen, der Mund halb geöffnet, und plötzlich hebt sie ihren Körper und wächst über sich selbst und wiegt ihn und biegt ihn und entfernt die Arme von sich, schlank, weit, als wehre sie etwas ab. Das alles ist wie im Traum, nachtwandlerisch, fern. Und wenn sie mit langen Schritten nach vorn taumelt und auf ihnen lastend ruht, als ob ihre Glieder schwer wären, die doch leicht sind, dann glauben wir etwas Abgeschiedenes zu sehen, das sich gespenstisch regt, einen Schatten, der noch Körper ist, und doch von seinem Körper nichts weiß. Grete Wiesenthal tanzt als fremdes Mädchen, und in diesem Tanz ist ihre Grazie, ihre Sinnlichkeit, ihr ganzes Wesen, das sich hingeben will und doch verwahrt und in der Haltung der Arme und Hände seinen reinsten Ausdruck findet. Schenkend und wehrend zugleich hebt sich der Arm, und leise gekrümmt sind die schlanken Finger; die schmale Hand will sich öffnen und schließt sich doch, sie will geben und nimmt doch zurück. Wie Grete Wiesenthal vor dem unbekannten Manne zurückschauert, bebend vor Scham,

wie sie diese Scham zaghaft, scheu überwindet, selbst noch nicht wissend, was in ihr aufkeimt, wie sie immer jubelnder im Rhythmus ihres Körpers sich befreit — das hat für mich, gerade weil diese Erlösung sich so ohne Krampf und irdische Schwere nur im Fließen und Wiegen eines kinderschlanken Körpers andeutet, etwas so Erschütterndes, daß nur die größten schauspielerischen Leistungen daneben bestehen können. Und wenn Grete Wiesenthal in ihren Einzeltänzen, im ‚Frühlingsstimmenwalzer' und in der ‚Schönen, blauen Donau' noch freier, körperloser, unmaterieller zu schweben scheint, so erklärt sich das allein daraus, daß eine beflügeltere Musik ihr Inneres reiner aufblühen läßt als die schwerfälligen, gequälten Weisen der Pantomimenkomponisten Rudolf Braun und Hannes Ruch. Grete Wiesenthal muß den Dichter und Komponisten finden, der das Rätsel ihres Wesens zu gestalten vermag: dieses Ineinandersein von Mädchentum und Frauenschaft, von Ernst und Heiterkeit, von Herbheit und Sinnenfreude. Dann werden auch unsre Beckmesser sich vor dem Wunder einer Natur beugen und über die technischen Mängel, die ja nicht fortzuleugnen sind, hinwegsehen. Herbert Jhering

Jeßner und seine Volksschauspiele

Leopold Jeßners Inszenierungskunst aus dem hamburger Thaliatheater ins Gewerkschaftshaus getragen, verliert an dekorativer und auch an seelischer Vornehmheit, wirkt aber noch immer tief und lebendig. Der höchst praktische Mann, den man in Hamburg merkwürdigerweise für einen Ideologen hält, findet die kluge Mitte zwischen wilder Szenenerschütterung und neurasthenischer Differenziertheit. Weichere Klänge und Halbtöne fehlen manchmal empfindlich; aber am Ende ist Jeßner unter allen Umständen ein Regisseur, bei dem triebhafte Kraft und Disziplin des Verstandes zu präziser Poesie wohltuend vereinigt sind. Er übergießt das lockende Gebilde mit der Lava persönlicher und ideenreicher Leidenschaft. Bewundernswert, was dieser agitatorische Regisseur aus mittelguten Schauspielern herausholen kann. Ich denke insonderheit an die gar nicht glitzernde und gar nicht geistige, vielmehr derbe, demokratische Rebekka West einer tragfähigen Darstellerin (namens Görling), die ihr Talent im übrigen eher für Rollen wie Hanne Schäl und die Ane in Adolf Pauls ‚Teufelskirche' prädestiniert. Ueberhaupt aber förderten die ‚Volksschauspiele' manche wertvolle Leistung zutage. Sehr ibsenisch nahm sich Hermine Straßmann-Witt als Frau Alving aus. Fein, gehemmt, mütterlich-ängstlich. Es fehlte nicht an zarten, rankenden Ornamenten, und das Timbre des Wittschen Organs wirkte angenehm. Friedrich Zelnik will und weiß viel. Er interessiert immer; sehr oft kann er auch, was er möchte. Er schlängelt sich in grotesken, kräftigen, einprägsamen Windungen und Wendungen als Adolf Pauls Teufel; er wirbelt sich zur unsteten Müdigkeit des Danton hinauf; er ist klar und im Bühnensinne echt als Andrejews Astronom Ternowski, in das Zwielicht etwas forcierter Kraftlosigkeit eingesponnen als Rosmer, und noch japanischer in der Technik als Pfarrer Sang. Lau-

ter Leistungen eines sehr theatralischen und sehr methodischen Schauspielers, der von Sonnenthal und von Wegener, von seinen berliner Direktoren und von Jeßner gelernt hat. Eines weichen, eifrigen, belangreichen Schauspielers. Daneben Paula Pierstorff. Als Courtisane Marion in ‚Dantons Tod' trunken vom Mohnsaft der eigenen Gefühle, ein flammender Traum und ein tanzender Stern. Als Anna Ssergejewna, Ternowskis radikale Tochter, kühl, tief, nicht naturalistisch, vielmehr natürlich. Diese untypische Dame hat eine prächtige Vehemenz in der Durchführung, ist niemals überdeutlich und immer überzeugend. Und ich will Hans heißen, wenn sie nicht in Bälde bei Reinhardt landet. Erfrischend ungewollt, von warmer Heftigkeit erfüllt, ungemein sicher und nur noch nicht polyphon genug ist die Schauspielkunst des Herrn Bröer; mutig, intellektuell, außerordentlich gewandt, leider hie und da mit theoretischem Pathos durchsetzt die Weise des Herrn Reichenbach, der als Oswald Alving recht innerlich wirkte, als Saint-Just die büchner-jeßnerschen Brandfackeln mit Grazie ins Parterre warf.

Arthur Sakheim

Samson

Die alte hebräische Sage von Simson und Delila hat August Lembach in einem vieraktigen Drama ausgedeutet, das ‚Samson' heißt und im Düsseldorfer Schauspielhause zur Uraufführung kam. Auf den ersten Blick ist man versucht, zu glauben, daß man es mit einem Epigonenstück zu tun hat, und in der Tat liegt der Stil dieses Dramas auf einem geraden Wege zu Grillparzer. Aber dem Dichter kommt alles darauf an, für die Sage eine psychologische Begründung zu finden. In diesem Bestreben wird ihm Delila zu dem liebenden Weibe, das sich mit der ganzen Kraft seiner Seele dagegen auflehnt, von Simson das Geheimnis seiner Kraft zu erfahren. Aber als sie, eine keusche Königstochter, auf den Wunsch des Hebräers in dessen Lager gehen will, weil sie tief im Herzen fühlt, daß sich hier das Geschick ihrer Liebe erfüllen wird, zwingt sie ihr Oheim Mardochai zu einem furchtbaren Schwur. Und sie hält ihren Eid: sie überantwortet den Geliebten seinen Feinden. Doch indem sie es tut, wirft sie ihre Weibheit von sich und sinnt nur auf Rettung des durch eigene Schuld Gestürzten. Am Schluß begegnet sich das Drama auch mit der biblischen Sage. Ohne Zweifel hat Lembach diese bereichert, indem er gegen den Kampf der Waffen den Kampf der Seelen stellte, und indem er die Ursache der Katastrophe in das Innere der Menschen verlegte. Allein so zerfasernd seine Psychologie auch ist: die logische und letzte Klarheit zu geben, ist ihm noch nicht gelungen. Es klaffen in dem Charakterbild des Samson sowohl wie der Dalila Lücken, die der Dichter nicht auszufüllen vermochte. So ist das Verhalten Dalilas vor der Tat nicht genügend durchdacht und begründet, ja es spielt hier die antike Schicksalstragödie in bedenklicher Weise herein. Es ist mir nicht bekannt, ob ‚Samson' das Erstlingswerk Lembachs ist. Jedenfalls ist seine Sprache von edler Haltung und wirklicher Formenschönheit.

Rhenanus

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Die Operette „Zauber und Schönheit“ von Werner am Hart, Musik von Bernhard Egg, wurde von dem Bühnen-Vertrieb A. B. Schön, Leipzig, erworben.

Max Halbes neues Drama „Der Ring des Gauklers“ ist vom Verlag Albert Langen in München für den Verlag und Bühnenvertrieb erworben worden.

Neue Werke

Der junge schwedische Schriftsteller Bengt Berg vollendete ein Lapplandsdrama „Heiden“, das von Ferdinand Stieber für die deutsche Bühne bearbeitet wurde.

Hugo Daffner-Dresden hat soeben eine neue komische Oper „Truffaldino“ vollendet. Dem Text, den der Tonsetzer selbst verfaßt hat, liegt Goldonis Lustspiel „Ein Diener zweier Herren“ zugrunde.

„Roms rote Rosen“, eine Tragödie in fünf Akten, betitelt sich das neueste Werk Carl M. Jacobys, des Verfassers des Dramas „Eine Ehe“. Das Stück spielt zur Zeit Neros und schildert den Untergang des Kaiserhauses der Claudier. Den Bühnenvertrieb hat der „Arion“-Verlag in Berlin.

Wilhelm Kaselowsky, dessen Schauspiel „Lichtenstein“ in der vorigen Saison erfolgreich aufgeführt wurde, hat ein neues historisches Bühnenwerk mit dem Titel „Der falsche Woldemar“ vollendet, das zum Mittelpunkt den Markgrafen Woldemar von Brandenburg hat.

Hanns Ludwig Kormann, der Komponist der Operette „Das Mädel vom Kabarett“, die in Dresden Ende Oktober zur Uraufführung gelangt, hat eine zweite Operette vollendet: „Der Tulpenleutnant“. Den Text schrieb O. Colonius (Pseudonym für einen leipziger Künstler).

„Der selige Balduin“, ein neuer Schwank in drei Akten von H. Langenheim, erscheint im Bühnenvertrieb von Ch. Kroner, Theaterverlag, Berlin.

Einen Schnell-Dramatiker, namens R. J. Lehner in Wien, hat die Entführung von Mona Lisa zu einem Schwank „angeregt“, der dieser Tage im Stadttheater des Wien benachbarten Klosterneuburg die Uraufführung erlebt.

Harry Walden hat soeben zusammen mit Jacques Burg ein abendfüllendes Volksstück „Der Spielmann“ verfaßt, das demnächst durch die Theater-Abteilung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W. 15, zum Versand an die Bühnen gelangt.

Annahmen

E. d'Albert: Die verlorene Frau. Wien, Hofoper. Urauff.

J. Bittner: Der Bergsee. Wien, Hofoper. Urauff.

Calderon: Chrysantus und Daria, dtsch. v. R. Baumstark, Musik v. Fr. Sommer. Berlin, N. Kgl. Op.

P. Fr. Evers: Eheferien, Lustspiel. Schwerin, Hofth., Urauff.; Halle, St.; Hamburg, St.

J. Kark: Scheinehe, Dreiaktige Operette. Kiel, St. Urauff.

H. L. Kormann: Das Mädel vom Cabaret, Dreiaktige Operette. Dresden, Res.-Th. Urauff.

J. Massenet: Roma, Oper. Monte Carlo, Gr. Op.; Paris, Gr. Op.

M. Lengyel: Taifun. Uebers. v. Dubosq. Paris, Th. Sarah Bernhardt.

L. Tolstoi: Der lebende Leichnam, Komödie, dtsch. v. Aug. Gehölz. Frankfurt a. M., N. Th.; Wien, Hofburg, Urauff.

J. V. Widmann: Der Kopf des Crassus, Historische Groteske. Wien, Hofburgth. Urauff.

W. Wolters: Der Fünfuhrtee, Musik. Lustspiel. Madrid, Larath.

Uraufführungen

6. 9. R. Winterberger: Die Dame in Rot, Operette. Berlin, Th. d. W.

11. 9. L. Ganghofer: Die letzten Dinge, Zwei Einakter (Das Testament; Tod und Leben). Tegernsee, Bauernth.

15. 9. A. Lembach: Samson, Drama. Düsseldorf, Schauspielh.

20. 9. Herbert Eulenberg: Alles um Geld, Ein Stück in fünf Akten. Berlin, Lessingth.

Artur Landsberger: Der Großfürst, Schwank in drei Akten. Berlin, Lustspielh.

Jubiläen

Die Zauberflöte: 550, Berlin, Kgl. Op.

Aïda: 150, Berlin, Kgl. Op.

Der Leibgardist: 150, Berlin, Kl. Th.

Vereine

Dem österreichischen Bühnenverein wurde von Dr. Emil Yorf, Regisseur am Stadttheater in Aussig, folgender bemerkenswerter Antrag unterbreitet: Der Bühnenverein trete in Verhandlung mit sämtlichen Direktoren der wiener Privat-Theater und suche zu erwirken, daß in der Zeit von Ende April bis zum Schluß der Saison in jedem dieser Theater mehrere Vorstellungen gegeben werden, die nur mit Provinzschauspielern besetzt sind. Der Präsidial-Ausschuß des Bühnenvereins wird diesen Antrag in seiner nächsten Sitzung erörtern.

Der Allgemeine Deutsche Chorsänger-Verband, eine Vereinigung der Bühnen-Chorsänger und Chorsängerinnen, bittet in einem Rundschreiben alle einer Organisation angehörenden Personen, die neben ihrem Beruf noch in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören mitwirken, in Anbetracht der vielen Mißstände, die im Theaterbetrieb überhaupt herrschen, sowie aus prinzipiellen organisatorischen Gründen und in Anbetracht der allgemeinen Notlage der Theatermitglieder in verdienstlosen Sommer, von der ferneren Mitwirkung in Theater-Chorschulen und Theater-Extrachören Abstand zu nehmen. Von den ungefähr 120 Bühnen deutscher Zunge des In- und Auslandes, die Oper und Operette kultivieren, an denen also die Berufs-Chorsänger und Chorsängerinnen überhaupt nur Stellung finden können, bezahlen nur 28 ihr Personal das ganze Jahr hindurch, die 92 andern Theater haben nur eine Winterspielzeit von sechs Monaten; einige wenige spielen sieben bis acht Monate. Es sind also, wie statistisch nachweisbar, von den zirka 3000 Berufs-Chorsängern und Chorsängerinnen, die überhaupt vorhanden sind, ungefähr 1700 im Sommer vier, fünf Monate, die meisten sechs Monate ohne jeden Verdienst. Sommerbühnen, bei denen nur einige finanziell äußerst schlechtdotierte Sommerstellungen erhalten können, gibt es nur ganz wenige, 15 Bühnen zahlen kleine Sommer-Sustentationsgagen. Der große Rest der Chormitglieder ist ohne Einkommen. Für Neulinge stehen also, wenn sie sich eine auskömmliche Stellung zu sichern beabsichtigen, nur die gelegentlich freiwerdenden Stellen an den erwähnten 28 Jahrestheatern zur Verfügung. Die allgemeinen mißliche Berufslage verschlechtern jene Theater-Chorschüler und Extrachörler nach allen Kräften.

Personalia

König Gustav von Schweden hat die Koloratursängerin Sigrid Arnoldsen zur königlich schwedischen Kammersängerin ernannt.

Ida Buse, die neunundzwanzig Jahre lang dem Leipziger Stadt-

theater angehört hat, ist von der Bühne zurückgetreten.

Dr. Otto Neitzel in Köln feierte dieser Tage sein 25 jähriges Jubiläum als Musikreferent der Kölnischen Zeitung.

Engagements

Berlin (K. Op.): Marthe Kriwitz v. Zürich 1912/17.

— (Fr. Wilhst. Sch.): Hanscurt Erich.

— (Kom. Op.): Tony Türk (Soubrette).

— (Kurf. Op.): J. Black (Jgdl. Heldentenor).

— (Th. d. W.): Heinrich Pirk v. Wien (Komiker).

Frankfurt a. M. (Komödienhaus): Emil Waldmann v. Halle (Reg. u. stellv. Dir.).

Rostock (St.): Erna Basler (Sentimentale).

Wien (Volksoper): Fr. Mayer (Kapellm.).

Zürich (St.): Klara Lepére.

Gastspiele

Andreas Dippel, der Generaldirektor der Philadelphia-Chicago-Oper, gedenkt im Herbst nächsten Jahres mit den hervorragendsten Mitgliedern seines Ensembles ein Gastspiel an den ersten Opernbühnen Deutschlands und Oesterreichs zu veranstalten. In Aussicht genommen ist die Mitwirkung von Luisa Tetrazzini, Mary Garden, Cecilia Gagliardi, der Tenoristen Charles Dalmores und Amadeo Bassi, der Baritonisten Maurice Renaud, Hektor Dufranne, Antonio Scotti, Mario Sammarco und Tito Ruffo. Die musikalische Leitung wurde dem Generalmusikdirektor Cleofonte Campanini übertragen. Zwischen dem Grafen v. Hülsen-Haeseler und Andreas Dippel, der augenblicklich in Wien weilt, haben dieserhalb Verhandlungen stattgefunden, doch sind sie über das erste Stadium noch nicht hinausgekommen.

Berlin (Th. i. d. Königgr. Str.): Grete Wiesenthal (Tanzgastspiel).

— (Belle-Alliancetb.): Agnes Freund (Magda); Fritz Odemar jr. (Hans in ‚Jugend‘).

Bromberg (Elysiumth.): Ensemble d. Tegernseer (Die schöne Millibäuerin v. Tegernsee).

Leipzig (St.): Max Grube (Der Kardinal).

München (Volksth.): Fritz Werner (Musterweiber).

Straßburg (Union-Th.): Ensemble d. Kl. Th.-Berlin (Leibgardist).

Nachrichten

Zu einer bemerkenswerten Kundgebung hat sich das ungarische Kultusministerium aufgerafft. Der ungarische Minister des Kultus und Unterrichts, Graf Zichy, hat einen Erlaß herausgegeben, wonach an der Budapester Nationaloper wieder in deutscher Sprache gesungen werden darf. Seit etwa 20 Jahren war der Gebrauch der deutschen Sprache an dieser Stätte verboten.

Björn Björnson will mit einer eigenen Gesellschaft eine Gastspielfahrt unternehmen, die ihn möglicherweise auch nach Deutschland führt. Er wird vornehmlich Stücke seines Vaters geben und die Hauptrollen selbst darstellen.

Das Sommer-Theater in Flensburg, das am zehnten September seine zweite Spielzeit unter der Direktion Ludwig Spannuth-Bodenstedt schloß, steht auch im nächsten Jahr unter derselben Leitung.

Das Entlassungsgesuch Grete Forsts wurde von der Direktion der wiener Hofoper angenommen; die Künstlerin wird nicht mehr im Hofoperntheater auftreten.

Ein ständiges Theater soll in Solingen geschaffen werden. Die Hauptversammlung des Verkehrsvereins wählte einen Ausschuß, der zunächst mit dem Elberfelder Stadttheater wegen der regelmäßigen Veranstaltung von Gastvorstellungen im nächsten Winter verhandeln, dann aber auch die Frage der Errichtung eines eigenen Theaters prüfen soll. Der Ausschuß wird an

die Stadt mit der Bitte um eine Unterstützung herantreten, auch selbst eine Garantiesumme aufzubringen zu suchen, um dem Theaterunternehmen eine Sicherheit zu bieten.

Max Pallenberg ist vom österreichischen Theaterdirektorenverband eines Kontraktbruchs wegen in Verruf erklärt worden.

Humor

Als kürzlich das Johann-Strauß-Theater (das wegen seinen dauernden Geldkalamitäten bekannt ist) eröffnet werden sollte, ereignete sich ein Wasserrohrbruch im Hause, der den ganzen Keller überschwemmte. Es herrschte naturgemäß große Bestürzung. „Wo sind die Direktoren?" rief man aufgeregt. Da kam die beschwichtigende Antwort: „Es ist alles in Ordnung — die Direktoren pumpen!"

Die Presse

1. Vossische Zeitung.
2. Börsencourier.
3. Lokalanzeiger.
4. Morgenpost.
5. Tageblatt.

Herbert Eulenberg: Alles um Geld, Ein Stück in fünf Akten. Lessingtheater.

1. Da Eulenberg nicht zu bauen versteht, fällt sein Schacht zusammen, und schließlich bleibt ein Schutthaufen.

2. Ob es ein Erfolg war? Vielleicht war es mehr: eine Wirkung, und eine, die noch lebt, die noch nicht fertig ist, die noch wächst.

3. Schade um die paar wuchtigen Szenen, die sich aus dem fahlen Eindruck des Werkes wirksam und eindringlich abheben.

4. Eulenberg hat, zum ersten Mal, wahrhaft etwas von tragischer Empfindung geweckt. Doch das Stück ist dann wieder zu breit und gedehnt, zu zerfließend, um als Ganzes seinen Mann zu stehen.

5. Dem Dichter gelingt es, die Welt um Geld in einzelnen brillanten Typen zu schildern. Viel weniger gelingt es ihm, unser Herz den Opfern dieser Welt zuzuwenden.

Artur Landsberger: Der Großfürst, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

1. Der Kern des bewährten Spaßes verfehlte nicht seine Wirkung.

2. Selbst wenn manche Szene recht erheiternd gefügt wurde: der bittere Geschmack bleibt auf der Zunge.

3. Will man ganz gerecht sein, so sei zugegeben, daß der Autor im letzten Akt eine passable Szene geschrieben hat und einige gute Witze macht. Ferner ist ihm als einzige die allerdings bekannte Figur des alten Onkels ganz gut gelungen.

4. Der Autor zeigt Humor genug, um die Satire auf unser Parvenüpolis namentlich im zweiten Akt amüsant zu gestalten.

5. Das Stück besitzt im einzelnen Witz und Schlagkraft, hat einen schlechten ersten Akt, einen sehr guten zweiten und dann einen dritten, der noch komische Situationen zeigt, aber keine Spur mehr von gekonnter oder auch nur gewollter Charakteristik.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 40
5. October 1911

Kainz-Gedenken / von Julius Bab

Jetzt ist es ein Jahr, seit er abtrat von der großen Bühne. In keinen Zeichen ist sein Werk aufgehoben, das flüchtige, das nachweltlose Werk des Schauspielers. Nur in unserm Innern lebt noch sein Schatten als Erinnerung; und wenn wir dahin sein werden, die wir ihn gesehen und gehört haben, die wir das Eis seines Geistes, das Feuer seines Willens, den Sturm seiner Seele körperlich erfahren haben, von seinem Leibe wirkend in unsern Leib hinüber — wenn wir dahin sein werden, dann wird auch Kainzens Werk ganz gestorben sein, und nur ein Gerücht wird bleiben, der Schatten eines Schattens: das, was unsre Worte von unsrer Erinnerung zu halten, zu gestalten vermögen. So spannt man die Erinnerung an, um aus dieser flüchtigsten der Künste wenigstens ein Letztes zu retten, um dem Werke des Toten ein kleines Mal zu errichten. Aber wie faßt man, wie beschreibt man diese Kunst, die unsagbar, unendlich in ihren Attributen ist wie jeder lebendige Körper? Wer da versucht, eine Kainzische Rolle zu schildern, der kommt leicht in eine viel zu weit gespannte psychologische Abstraktion, der die eigentliche Tat des Körperkünstlers, der Klang der Stimme, die Biegung der Geste entgleitet. Oder wenn er es wirklich wagen wollte, Moment für Moment ein ganzes Stück nachzuzeichnen, so wird bei der Schwäche menschlichen Erinnerungsvermögens oft genug und ganz unbewußt die Phantasie selbsttätig eingreifen und die Echtheit des Bildes verfälschen. So scheint mir: man dient dem Gedächtnis des großen Künstlers vielleicht am stärksten und echtesten, wenn man aus der Fülle aller Abende ein paar getrennte Augenblicke zu halten sucht, die vielleicht nur ganz zufällig, vielleicht aus ganz persönlichen Gründen, aber jedenfalls mit besonderer, unverwischbarer Kraft sich ins Gedächtnis eingebrannt haben.

*

Ich sah Kainz zum ersten Male als Bassanio im ‚Kaufmann von Venedig'. Es war einer meiner ersten Theaterabende, und ich hatte die ganze Empfänglichkeit des Knaben, dem diese große Wunderwelt eben aufgetan wird. Da ist man wie im Rausch und faßt nur die beglückende Herrlichkeit des Ganzen auf. Aber ein einziger Augenblick ist mir doch geblieben und ragt hell aus dem schönen Nebel dieser traumhaften Erinnerung hervor: Kainz-Bassanio hat das glückbringende Kästchen geöffnet und hält das Blatt in Händen, das ihm die Hand der Porzia zuspricht. Nun kniet er vor ihr:

„Ich komm', auf Schein zu nehmen und zu geben."

Und diese Worte (in denen der göttliche Shakespeare ein so wunderbares Widerspiel geschaffen hat zu dem grimmen Shylock, der auch auf seinem Schein besteht) sprach er, zum Kusse vorgeneigt, mit der ganzen Schelmerei, der bittenden Grazie eines adligen Knaben. Und dann setzte er ein zu der großen Tirade, die da anhebt: „Wie wer um einen Preis mit andern ringt . . . " und schließlich sich aufgipfelt in der Zeile: „So, dreimal holdes Fräulein, steh' ich hier." Da erlebte ich zum ersten Male die silberne Fanfarenmusik dieser Stimme, die mit jauchzendem Klang heraufrollte, um ihren ganzen Schwung in dem Worte: „dreimal" jubelnd zu entladen. Es war eine unvergleichliche Inbrunst, eine alles schmelzende Glut in der Stimmführung dieser Periode. So erlebte ich zum ersten Male Kainz, den Liebhaber, den Jüngling, den Sehnsüchtigen, den Schönheitstrunkenen.

*

Das war der Sprecher Kainz. Ein paar Jahre später erlebte ich einen Moment, dessen Unvergeßlichkeit aus nichts Klanglichem erwuchs. An dem Augenblick, den ich meine, hatte die Stimme gar keinen Anteil. Es war das Spiel nur des Körpers, nur des Gesichts, ja, genau gesagt, nur der Zähne. Der finstere Teja, der König der ausgehungerten Goten (in Sudermanns ‚Morituri') ist in seinem Zelt. Die Lieblichkeit seiner Königin (Agnes Sorma) hat seinen wilden Trotz gebrochen, ihm die Heiterkeit eines festlichen Todes geschenkt. Nun feiern sie ihr Hochzeitsmahl: sie sitzen auf einer Truhe und knabbern eine Brotrinde. Ich sah, sehe und werde sehen, wie Kainz seine Zähne in diese Kruste schlug. Das Hundertstel einer Sekunde lang war die animalische Wildheit des Hungers darin; dann überwand der Geist und spottete des Tiers; und die langen weißen Zähne unter der hochgezogenen Oberlippe kamen so langsam, so liebenswürdig entschuldigend, so beinahe lächelnd und gruben sich so in die Brotrinde, daß ich dieses Schauspiel eines ganz und gar bemeisterten, beseelten, durch und durch kultivierten Körpers nie vergessen werde.

*

Noch ein unvergeßlicher und ganz stummer Moment. König Alfons sitzt und sieht dem wildlaunischen Spiel der Jüdin von Toledo zu. Er sitzt auf einer runden weißen Marmorbank, beide Arme sind auf das Halbrund der Lehne gelegt, der schlanke Körper im grauen Wams fällt senkrecht zur Linie der Arme und lässig schwer herab. Das Haupt ist nicht gehoben und nicht angespannt, nur ganz wenig der Tobenden zugewendet; in den Augen etwas wie Mitleid und Liebe und in den Mundwinkeln Spott, beinahe Verachtung. Ein unauslöschlich schönes Bild, ein Bild von Burne-Jones. Jeder, der diese morbide Hoheit, diese müde Anmut gesehen hat, bewahrt es, und schreibt darunter: Der Prinz.

*

Und später noch einmal der König Alfons; diesmal ein psychologisches Wunder mit allen Mitteln des Körperkünstlers, mit Miene, Geste und Ton bereitet. Es ist am Ende des zweiten Aktes. Des Königs Kopf faßt den tugendhaften Entschluß, die Jüdin nicht mehr wiederzusehen; des Königs Blut weiß, daß er ihr folgen wird. Er hält sich eine Moralpredigt:

„Wir wollen unsre Ahnen
Nachahmen in der Tapferkeit, dem Wert,
Und nicht in ihrer Schwäche niederm Straucheln.
Vor allem gilt es, sich erobern selbst —
Und dann entgegen feindlichen Eroberern."

Er spricht das mit lehrhaft erhobenem Finger, mit beinahe gewaltsam offenen Augen, mit einer pedantisch kindlichen Deutlichkeit — beinahe wie ein Zitat, beinahe wie eine gelernte Lektion, wie das Aufsagen eines eifrig beflissenen Katechismusschülers. Die ganze krampfhafte, hilflose und aussichtslose Anstrengung des bewußten Wollens, der Vernunft, wird transparent. Dann schlägt der große Wille des Blutes durch, das bischen Vernunft bricht zusammen: „Retiro heißt das Schloß?" (— das benachbarte Schloß, auf dem sein Ahnherr ein ähnliches Liebesabenteuer erlebte). Da fließt der Ton plötzlich unbewußt, träumerisch davon, die Augen versinken wie in einer Mondnacht, alle Spannung weicht aus den Zügen —. Es war die grandioseste Illustration der Schopenhauerschen Lehre, der Lehre von dem Spiel, das der Naturwille in uns mit unsrer Vernunft treibt.

*

Und ein ethisches Gegenstück dazu. Ein wahres Nachtstück: der elende Willy Janikow (in ‚Sodoms Ende') kommt nachts nach Hause und läßt sich von seiner zügellosen Begier in das Schlafzimmer der kleinen Pflegeschwester treiben, die ihm mit reiner und großer Liebe anhängt. Da steht er vor der Tür und versichert sich: „Ich darf alles, ich kann alles, denn mich kleidet alles". Wieder zu der schwankenden Haltung des Angetrunkenen und dem wüsten Zynismus, der um die Lippen zuckt, diese mit lehrhaft hochgestrecktem Finger erhobene rechte

Hand — langsam, schwankend, taktmäßig zu den Worten die Luft durchschneidend. Wieder wird ein dünnes bißchen Bewußtsein gewaltsam vor den Trieb geschoben, aber diesmal nicht, um der Tat zu wehren, sondern, um sie zu entschuldigen — zu entschuldigen gegen eine innere Stimme, die doch auch im Blute ist, und die diese Tat verdammt. Und deshalb statt der lächelnden, versunkenen Kinderunschuld des Königs Alfons in den Augen ein stechendes, beängstigendes Flackern, die Flamme „des bleichen Verbrechers". Ein furchtbares Bild des bösen Gewissens und wiederum dieser erschreckende Blick durch einen völlig transparent gewordenen Körper in eine Seele hinein.

*

Und ein Bild vom späten Kainz, vom Kainz der letzten Jahre: Hamlet vor Ophelia, die sich höflich nach seinem Befinden erkundigt. Und er verbeugt sich vor ihr noch höflicher: „Ich dank Euch untertänigst; . . . . wohl." Die Verbeugung eines vollendeten Hofmanns, aber eben merklich zeigt eine zu starre Spannung der Muskeln den Ingrimm, der in dieser Höflichkeit zittert. Um dieselbe feinste Nuance ist der Ton der Stimme zu beflissen in den ersten Worten. Dann eine Wendung mit einem kaum noch beherrschten Zucken im Gesicht und einem Ton, der zwischen Zorn und Gram dunkel zittert, das „wohl". Der große Künstler, der alle Formen beherrscht und sie deshalb verachten kann, und der tief ergrimmt, wenn ihre leere Gefälligkeit ihm überall statt eines Gefühlsgehalts angeboten wird; der Weltverächter an der letzten Grenze einer Liebesempfindung — der späte Kainz.

*

Und zum Schluß eine Erinnerung aus der letzten Premiere, bei der Kainz als reguläres Mitglied einer berliner Bühne mitwirkte; seine Uebersiedelung nach Wien stand damals schon fest. Es waren drei Einakter von Schnitzler, und im ‚Grünen Kakadu' spielte Kainz den Henri, den großen Schauspieler, der dem Handwerk endgültig entsagen will. „Ahnt denn irgend einer, was für ein Künstler in mir steckt?" so ruft er mit den berühmten hochgeschüttelten, gespreizten Kainzischen Händen, mit dem berühmten Kainzischen Crescendo im Fanfarenton der Stimme. Und Hanns Fischer (jetzt leider nicht mehr bei uns, sondern in Dresden) antwortet, seiner Rolle als Wirt und Direktor getreu, aber auch im Fanfarenton, auch mit geschüttelten Händen, unwiderstehlich, Kainzisch-grotesk: „Gewiß ahnt man es!" — und plötzlich geht Händeklatschen, Jubeln und Rufen durchs Haus, und eine Minute stockte die Vorstellung.

Damals ging er — nur für eine Zeit, nur durch einen Raum, sich von uns zu trennen. Nun kommt er nicht wieder. Aber wir wissen, was für ein Künstler in ihm war.

Reinhardts Zukunft

Barnowskys Eröffnungsstück ist an dieser anspruchsvollen Stelle nicht der Rede wert. ‚Die Spielereien einer Kaiserin' sind, nach der münchner Uraufführung, in Nummer Einundzwanzig dieses Jahrgangs richtig eingeordnet worden. Da hat man Zeit, sich mit Max Reinhardts Zukunft zu befassen. „Mit der Zukunft?" fragt verwundert Jörgen Tesman. „Herrjeh, aber von der wissen wir doch gar nichts!" „Nein"; lächelt Ejlert Lövborg, „aber es läßt sich immerhin eins und das andre von ihr sagen." Wenn es nämlich wahr ist, daß Reinhardt die Direktion seiner berliner Theater niederlegen und Rundreiseregisseur werden will, so ist es nicht einmal schwer, sich auszurechnen, daß er eine Zeitlang furchtbar viel Geld und Beifall einheimsen und eines schönen Tages wieder aus der Mode kommen wird. Dann wird er entweder satt oder noch immer hungrig sein, sich also entweder zur Ruhe setzen oder zu den guten Prinzipien seiner Anfänge zurückkehren. Die berliner Presse aber, die ihn vertrieben hat, würde ihn in diesem — unwahrscheinlichen — Falle mit offenen Armen empfangen, weil sie inzwischen — wahrscheinlich — an den Taten seiner Diadochen ermessen hätte, was für ein Riesenkerl er war, und wie gewissenlos sie ihn behandelt hat.

Denn das scheint mir außer Zweifel zu sein: daß zu allererst der Mangel an Verständnis und der lieblose, schnöde, höhnische Ton, durch den die Dummheit auch noch vergiftet wurde, den Mann erbittert und verbittert hat, der Jahre hindurch kein andres Verbrechen beging, als einer überraschten Welt zu zeigen, was ein wirkliches Theater ist. Es wäre falsch, darauf zu erwidern, daß fast jeder wahre Künstler dieses Schicksal gehabt hat. Maler, Dichter, Komponisten konnten und können, mit knirschenden Zähnen oder mit Resignation, ihre unverstandenen Werke der nächsten Generation und der Nachwelt aufbewahren. Für Reinhardt aber war die reine Arbeit vieler Wochen zerstört, war zu der Enttäuschung der schwere materielle Schaden gefügt, sobald in den gelesensten Zeitungen Berlins ahnungslose und böswillige Schmöcke erklärten, daß es wieder nichts gewesen, und daß dieser Mensch eigentlich ein Krebsschaden des deutschen Kunstlebens sei. Es ist keine leere Behauptung, sondern es ließe sich, wenn es bestritten würde, erschreckend unwiderleglich beweisen, daß Reinhardt so, genau so für die wundervollsten Kunstwerke gelohnt wurde, und gerade für sie! Je größer sein Verdienst, desto hämischer die Kritik und desto kleiner, infolgedessen, die Zahl der Aufführungen. Was Erfolg von Dauer hatte,

weil es an den sichtbarsten Stellen gelobt wurde, das zeigte von Reinhardts wesentlichen Qualitäten gewöhnlich am wenigsten. Es ist ein ganz natürlicher Verlauf, daß Reinhardt nach und nach die Lust verloren hat, für diese Sorte von Wortführern eines unmündigen Publikums sich die Seele aus dem Leibe zu reißen; und als er jetzt gar erleben mußte, daß seine wildesten Verfolger vor Hollaenders ‚Penthesilea' ehrfurchtsvoll niedersanken, vor einer saubern Schularbeit, die exakt nach seiner Methode angefertigt ist, und der nur eine Kleinigkeit, wirklich nichts weiter als der holde Wahnsinn seines Genies fehlt: da mag er den Entschluß gefaßt oder zum mindesten die Absicht ausgesprochen haben, der Bande den ganzen Krempel vor die Füße zu schmeißen.

Hat er ein Recht dazu, und tut er wohl daran? Es ist wiederum falsch, wenn Kenner der berliner Theatergeschichte hier einwerfen, daß Brahm, dessen Verfallsperiode maßlos und sinnlos gefeiert wird, in seiner besten Zeit dieselben Stöß' und Schläge zu erdulden gehabt, daß er den Wechsel des Geschickes immerdar mit Gleichmut getragen und nie daran gedacht hat, das Feld zu räumen. Du lieber Gott: er hatte keine Wahl! Er mußte durchhalten, mußte auf Sonnenschein warten oder zu der weit mühsamern und auf alle Fälle weniger einträglichen Schriftstellerei zurückkehren. Reinhardt aber hat die Wahl. Hier winken Prügel, Direktionssorgen und ein Lumpengehalt von sechzigtausend Mark; dort winken Appläuse, Sorgenlosigkeit und an die dreimalhunderttausend Mark im Jahr. Vergessen wir doch nicht, daß dieser Reinhardt kein Asket, sondern ein epikuräisches Weltkind, kein bescheidener Literat, sondern ein rauschsüchtiges Schauspielergeblüt und, vor allem, ein prunkliebender Regisseur wahrhaft von Gottes Gnaden und nicht blos von Metier ist. Seien wir also nicht so töricht, einem Künstler das Naturell, aus dem seine ganze Künstlerschaft stammt, zum Vorwurf zu machen. Aber wenn ihn trotzdem, nach der Meinung unsrer Catonen, die Augenblicksüppigkeit einer solchen Existenz durchaus nicht verlocken darf: ist ihm auch das zu verargen, daß er als kluger Mann vorbaut, daß er an sein Alter denkt und die Gelegenheit einer beispiellosen Konjunktur beim Schopfe faßt, um dieses Alter so früh wie möglich sicherzustellen? Schließlich kann er auf seine zehn Jahre verweisen, kann ohne Ueberhebung erklären, daß dieses Jahrzehnt die Lebensarbeit jedes seiner Vorgänger und Genossen aufwiegt, und kann auf Grund solch einer Leistung fordern, daß ihr ihn künftig ruhig machen laßt, was ihm gefällt.

So liegt der Fall, wenn man ihn menschlich, lachend und ohne speckiges Kunstpharisäertum betrachtet, wenn man sich in Reinhardts

Seele und Situation versetzt und ihm nicht zumutet, ein andres als sein eigenes Leben zu leben. Wenn wir an uns denken, fühlen wir uns selbstverständlich als Leidtragende. Bei dem Tiefstand des berliner Theaterwesens ist die Aussicht, diesen Menschen zu verlieren und ihn weder durch Krankheit noch durch Altersschwäche, also lange vor der Zeit zu verlieren, einfach trostlos. Allerdings aber würden wir, die wir mit seinem Werk aufgewachsen sind, es immerhin vorziehen, ihn zu verlieren und wenigstens die leuchtende Erinnerung an das Werk ungetrübt bewahren zu dürfen, als es weiter so kläglich verfallen zu sehen. Es verfällt seit dem Erfolg des ‚Oedipus'. Seitdem erst ist Europa Reinhardts Vaterland, die Welt sein Garten und Berlin irgend ein Nest, durch das er ein paar Mal im Jahre ziemlich widerwillig durchfährt. Seitdem erst läßt er zu oder hält es gar für nötig, daß das kanakische Geschmeiß, das er aus einer Gosse des wiener Salzgries aufgelesen hat, mißtönenden Ausruferlärm für ihn vollführt und ihn damit zum Jahrmarktsbudenbesitzer erniedrigt. Da kann es uns freilich nur willkommen sein, daß jetzt eine Klärung eintreten zu sollen scheint. Es gibt drei Möglichkeiten. Entweder entsagt Reinhardt dem Mammon zugunsten der Kunst. Das wird ihm nicht leicht fallen. Oder er scheffelt, bis er genug hat, das Geld von Russen, Amerikanern, Hottentotten und pfeift auf Berlin. Das wird er mit keinem ganz reinen Gewissen tun. Oder er findet einen vernünftigen, also einen andern Modus als bisher, weder auf Sinnenglück noch auf Seelenfrieden zu verzichten. Er überträgt Hollaender die artistische Leitung beider Bühnen, deren geschäftliche Leitung sein Bruder behält, und verpflichtet sich zu vier großen Inszenierungen, die ihn in jedem Winter viermal je einen Monat lang an Berlin binden. So ähnlich ist es ja jetzt schon, wird man sagen. Aber eben nur so ähnlich. Denn Hollaender, der vor Ehrgeiz und Tatendrang fiebert, wird sich zersetzen, wird förmlich den Ida auf den Ossa wälzen, sobald er die volle Verantwortung trägt und sobald, nebenbei, seine Gewinnchancen beträchtlicher geworden sind. Er wird uns zeigen, was eine Harke ist. Er wird mit seinem Namen als ein besonderer Abschnitt, und als ein rühmlicher, in die Theatergeschichte zu kommen trachten, und wird es — vielleicht — erreichen. Er wird trotzdem Reinhardts System, aus Pietät und Einsicht und Gewohnheit, in den Grundzügen beibehalten, und er wird uns zuguterletzt in genau bemessenen Abständen den Schöpfer des Systems am Werke zeigen. Jedenfalls wäre eine Kombination, die neues Leben in dieses teure Haus brächte, als Erlösung zu begrüßen. Denn so geht es nicht weiter.

Wienerisches / von Alfred Polgar

Im Burgtheater, als Beginn eines Kleist-Zyklus: ‚Der Prinz von Homburg', neu inszeniert. Eine dreifache Totenklage: um Kleist, um Kainz, um das Burgtheater. Wo steckte die ‚Neu-Inszenierung'? Man sah andern Samt, andern Plüsch und merkte die große Arbeit der Kostümschneider. Das Zeremoniell am kurfürstlichen Hof erschien ausgebaut; der Kurfürst zog sich umständlicher als vordem die Stiefel an, und zwar mit kulturhistorisch beglaubigten Zugstangen. Diese werden beiderseits in die Stiefelstrupfen eingehackt, sodann wird der Fuß gegen den Stiefelboden hin angestemmt und nun kräftig an beiden Zugstangen gezogen. (Es war sehr interessant.) Ferner fiel die exakte Plötzlichkeit auf, mit der jetzt die Heiduckenwache vor des Kurfürsten Gemach aufs Klingelzeichen hereinspringt. Wie aus einer Vexierschachtel von Sprungfedern belebt, schnellten sie ins Zimmer, wackelten noch ein wenig und standen still. Das Publikum freute sich kindisch. Das war also die Neu-Inszenierung: andre Kostüme, ein genaueres Zeremoniell und größere Sorgfalt in allen Richtigkeiten. Ansonsten bot der neue Kleist-Abend eine Vorstellung voll antiquierter Künstlichkeit, ohne Schwung, ohne Farbe, ohne Rhythmus. Und keine Persönlichkeit auf der Szene, die diesem ganzen müden, abgestandenen, kraftlos zerfließenden Bühnenzauber Kern und Sinn gegeben hätte. Wenn man von ein paar wirksamen Tönen herrischer Güte des Herrn Devrient, von ein paar empfindungssatten Augenblicken der Frau Medelsky absieht, war es: das entfesselte Deklamatorium. Wie miserabel jetzt im Burgtheater gesprochen wird! Ein Gedränge und Gestolper, eine Schlacht von Worten, in der jedes überlebende auf einem Haufen von Wort-Leichen, von zerquetschten, zermurmelten, verbrüllten Silben steht. Prinz von Homburg: Herr Gerasch. Sein Spiel ist mit Leidenschaft koloriert, seine Lyrik hat einen trockenen, papierenen Geruch; aber er hat Noblesse in Haltung und Gebärde und findet in den letzten Szenen einen ruhigen, wie geläuterten Ton; ein verinnerlichtes Pathos, von dem man (bei einigem guten Willen) aussagen kann, daß es in den Feuern der Todesangst rein geglüht worden. Hohenzollern: Herr Höbling, der neue Liebling des Baron Berger. Er machte sein bestes Burgtheatergesicht, posierte nicht schlecht und ist überhaupt schon durchaus wie zu Hause. Man weiß nicht: kommt das daher, weil Herr Höbling den Burgtheater-Stil oder weil das heutige Burgtheater den Höbling-Stil hat? Kottwitz: Herr Pittschau, der meist in ersten Rollen beschäftigte Baß-Buffo des Burgtheaters. Regie: Baron Berger, was man schon daran merkte, daß man gar nichts davon merkte.

*

Im Deutschen Volkstheater: ‚Der Despot des Glücks', Komödie in drei Aufzügen von Henry Kistemaeker, einem feinen belgischen Erzähler. Seine Komödie fängt reizend an. Ein Dialog, um den flinke ironische Lichter spielen, ergötzt. Plötzlich wird die Komödie traurig, sinniert, ergibt sich weichen Rührungen und starrt trüben Blicks in moralische Perspektiven. Dann tut sie wieder kreuzfidel, scheint ihrer selbst zu lachen, um bald darauf abermals und endgültig in Melancholie zu erlahmen. Man fühlt sich nicht behaglich dabei. Vom Aprilwetter dieses Stückes wird der Geist des Zuhörers fortwährend getäuscht. Sommerlich adjustiert, überrascht ihn ein Regen kühler Trübsal, und entschließt er sich zum Regenschirm, kommt à propos die Sonne. Man fühlt sich, wie gesagt, nicht behaglich dabei. Der Despot des Glücks ist ein reicher Mann, der mit seiner Großmut nur Uebles stiftet, sowohl auf dem Gebiet der Aviatik, wie auf dem der Liebe, wie auf dem der Freundschaft. Das viele Geld, das die Leute von dem Mann bekommen, bringt sie aus dem Gleichgewicht; und das ist besonders in der Aviatik vom Uebel. Es ergibt sich aus Henry Kistemaekers Komödie — nicht zwingend, aber es ergibt sich — daß Geld eine gefährliche Materie ist, daß es, in allzu großen Mengen auf nüchternem Magen genossen, böse Wirkungen haben kann, und daß deshalb die Geldverschenker besonders vorsichtig sein müssen. Die Millionäre gingen geläutert aus dem Volkstheater und nahmen sich fest vor, die üble Angewohnheit und Passion, Vermögen herzuschenken, künftighin mit ihrer ganzen moralischen Energie zu unterdrücken. Die drei Akte werden gut und delikat gespielt. Famos Herr Edthofer, der, für die beste Figur des Stückes, eine zarte Mischung fand: von nervösem Phlegma, Kindlichkeit und humorvoller Preisgebung des eigenen Ich; dann Herr Homma, dessen kluge, einfallsreiche Charakterisierungskunst immer sehr amüsant und immer ein wenig umständlich ist; Herr Lackner, der die Bravheit eines Komödianten, vielleicht mit Absicht, so durch und durch komödiantisch spielte, daß man ganz überrascht war, diese Bravheit nicht durch eine Pointe der Niederträchtigkeit gekrönt zu sehen. Und sehr erfreulich wieder Fräulein Paula Müller, die ihre Lieblichkeit und Kindlichkeit in einen ganz leichten Hauch von Parodie dieser Lieblichkeiten und Kindlichkeiten zu hüllen weiß, so daß ihnen alles Uebersüße und Klebrige benommen wird.

*

Im Theater in der Josefstadt: ‚Der spielende Eros', drei kleine Schwänke von Wilhelm Schmidtbonn. Sie lesen sich sehr hübsch und wirken auf der Szene nicht besonders glücklich. Weil da ihr vorzüglichster Reiz, die schwerlose Anmut, verloren geht. (Zumindest im Theater in der Josefstadt verloren ging.) Der ‚spielende Eros' vergnügt sich mit seltsamen Paarungen. Dem Waldmenschen Diogenes gesellt er ein parfümiertes, kokettes Fräulein aus Korinth; der schönen

Helena einen sehnsüchtigen spartanischen Mummelgreis; den jungen Achilles steckt er in Weiberkleider, läßt ihn Garn wickeln und Mädchenspiele spielen. Von der Raubtiernatur der Liebe zeigt der Dichter nur den leichten, lautlosen, graziösen Schritt, die Spiellust, die behaglich-großmütige Laune im Erdulden kindlicher Neckereien. Die Erd und Himmel bewegende Kraft der Schönheit treibt hier nur farbige Springbrunnen, und an der ewigen sinnlichen Glut, daran alles Leben gekocht wird, wärmt sich ein Greis wohlig die frierenden Hände. Dies ist der ideelle Inhalt aller drei Stücke: das Feuer, ein freundlich Element. Und dies ist ihr aesthetischer Reiz: eine ungeheure Kraft, einen ganz zarten, lieblichen Mechanismus treibend. In der Josefstadt brachte man die Kraft besser heraus als die Zartheit. Das Helle, Schwebende, Rosige der drei Schwänke kam gar nicht zur Geltung. Zudem rächte sich auch der genius loci: allzu schwer hing sich das Gelächter des Publikums an die kleinen Stücke, zog sie abwärts. Man nahm ihre humorvolle Naivität für Unsauberkeit und ihre einfache Art für derb. Vortrefflich Herr Nerz als Diogenes (wenn auch als germanischer Diogenes). Er hat einen ausgezeichneten Ton für derlei halb unwirkliche Figuren, die fest auf der Erde wurzeln und doch mit einem Teil ihres Wesens im Fabelreich daheim sind.

Firdusi / von Heinrich Eduard Jacob

Eisfirnen ragen. Elefanten trotten,
mit Gold bepackt, durch Paukenschall und Flöten.
Der Treiber gelb und schwarz, und braune Rotten
beginnen, langsam schießend, sich zu töten.

Es fallen Könige bei Lustgelagen
durch Schwert und Gift. Die eignen Söhne treten
sie in den Kot — und frisch zu neuen Tagen
laden die blutrot steigenden Trompeten.

Der Edelmann springt jagdlich auf den Renner,
und Löwen brechen pfeilgetroffen nieder.
Beim Mahle singen abends alte Männer,
bis süßes Weinen allen löst die Glieder.

Es klingen Winter auf mit kalten Sternen
und malen wasserblau Oasenrande,
es schleichen Sommer, dörren die Zisternen,
und Pest fließt eiternd durch die brachen Lande.

Doch immer sitzen, welche dies regieren,
Ormuzd und Ahriman, die großen Geister,
sich heiß belauernd. Was sie auch verlieren,
sie ballen uns und bleiben unsre Meister.

Vom tschechischen Nationaltheater / von Willi Handl

Aus einem demnächst erscheinenden Buch über das Theater der Gegenwart

I

Vorausgeschickt sei: was ich hier gebe, ist keine Kritik, sondern nur ein Versuch, persönliche Eindrücke zu deuten. Denn wäre dies ein Theater, wie wir sie zu Hunderten haben: ein Spaß für die Gelangweilten, ein Trost für die Uebermüdeten und im besten Falle ein gelegentliches Fest in der Verdrossenheit des Alltags, dann dürfte ich es kaum wagen, mein Urteil darüber auszusprechen. Dann müßte ich, wenn auch nur stillschweigend oder unbewußt, alle seine Werte mit den Werten der andern Theater, die ich kenne, abwägend vergleichen. Vor allem aber den Wert des sprachlichen Ausdrucks; denn dieser ist die wahre Seele des Dramas. In Stoß und Rückstoß, deren Kräfte aus dem lebendigen Sinn der Worte springen, entfaltet und vollendet sich jeder wahrhaft dramatische Kampf. Im bedeutenden Gestus liegt alles Wesen der Schauspielerei beschlossen, im bedeutenden Worte alle Hoheit und geistige Macht des Dramas. Wie sich beide aneinander auslösen und emporsteigen: dieses Verhältnismäßige und Wechselseitige der Wirkung ergibt erst die eigentliche Kunst des Theaters, die mithin zwischen der rein dramatischen und der rein schauspielerischen Kunst etwas Drittes, synthetisch Neugeformtes darstellt. Ohne die intimste Hingabe an das Wort und an seine Behandlung kann also die Kunst irgend eines Theaters nicht genügend begriffen und von reinlich denkenden Köpfen nicht unter voller Verantwortlichkeit beurteilt werden. (Mit höchstem Mißbehagen denke ich an das sinnlose Geschwätz zurück, das sich seinerzeit in Wien und in Berlin über das Gastspiel einer russischen Truppe ergoß; die in Begeisterung jauchzenden und taumelnden Kritiker, von denen kaum einer auch nur das ärmste Wort der russischen Sprache kennt, hatten sich eben dazu verführen lassen, ein äußerst aufmerksam und emsig einstudiertes Gebärdenspiel für volle Theaterkunst zu nehmen, und fabelten erhitzt von vielköpfiger Genialität, ohne zu bedenken, daß das rein geistige Element des Spiels, die individuelle Färbung, Bindung und Rhythmisierung der Worte ihrem Verständnis ganz und gar verschlossen bleiben mußte.)

Da mir nun die Kenntnis der Sprache, die hier gesprochen wird, fast völlig abgeht, so dürfte ich eigentlich meinem Eindruck nicht einmal so weit vertrauen, um auch nur ein höchst persönliches Urteil vor aller Oeffentlichkeit darauf zu gründen. Aber die Bühne, um die es sich hier handelt, hat noch eine andre Bestimmung, als den Feierabend unterhaltlich auszufüllen und den öden Tag in Vergessenheit zu

bringen. Sie unterscheidet sich von unsern Schauhäusern, die noch mit der edelsten künstlerischen Arbeit um die Menge werben und immer wieder werben müssen, vor allem dadurch, daß sie ihrem Publikum nicht so sehr dient, als es vielmehr mit ihrer Bedeutung beherrscht. Es ist ein Haus der nationalen Andacht; ein integrierender Bestandteil einheitlichen, bewußten und betonten völkischen Lebens; eine sittliche Macht, ein geistiger Gipfel, ein kultureller Wegweiser für die Menge, die es erfüllt. Sein Schicksal ist in das Schicksal der ganzen Nation bedeutungsvoll eingewirkt; von seinem hohen und unersetzlichen Wert für sie alle weiß jeder geringste Mann. Es ist die künstlerische Repräsentation eines ganzen Volkstums und muß für dieses also ungefähr soviel bedeuten, wie für uns etwa ein Extrakt aus der Summe aller guten deutschen Bühnen. Der Eindruck, den der sprachunkundige Fremde hier empfängt, darf nicht nur als die subjektive Spiegelung des mimischen Temperaments und der Gebärdenkultur von einzelnen, zufällig aneinander gegliederten Begabungen gelten. Hier wird ausgesprochen, wie sich die Nation in Haltung und Bewegung, im Spiel der Farben und auch in der Auswahl des geistigen Stoffes vor sich selbst repräsentiert sehen will. Die unbeteiligte Beobachtung kann daher, auch wenn ihr ein tieferes Eindringen in die Gestaltung des tönenden Wortes verwehrt ist, gerade von diesem Theater noch Wesentliches erfassen und feststellen. Nicht im Tone einer selbstherrlichen Kritik, versteht sich; eine solche Auseinandersetzung muß notgedrungen ihre Subjektivität auf das vorsichtigste wahren, und darf über das Gebiet ganz allgemeiner Deutung kaum hinaus.

Dies sei vorausgeschickt als ein Hinweis für die andern und als eine Warnung für mich selbst. Denn es wäre mir allzu verdrießlich, dieser mir völlig neuen Materie gegenüber in den armseligen Hochmut des besserwissenden Richters zu verfallen. Als ein Fremder bin ich in dieses unglückliche Prag gekommen, in dem zwei Formen nationaler Kultur, gewaltsam voneinander losgerissen und eifersüchtig gegeneinander abgeschlossen, mit ungleichen Kräften und ungleichen Trieben ihren Entwicklungskampf abgesondert kämpfen. Es führt kein offener und ebener Weg zwischen diesen beiden feindlich ineinandergeschachtelten Städten hin und her. Wer als Deutscher hier lebt, der hat — im allgemeinen — am Leben der andern Nation keinen Anteil, ja nicht einmal den Schimmer eines Einblicks in ihr Wesen; und umgekehrt. (Gegenseitige Verständigung ohne gegenseitiges Verständnis: es ist wohl die härteste Aufgabe, die Politikern jemals gestellt war!) Kommt nun etwa ein Europäer deutscher Zunge aus europäisch belebten Zentren herüber, mit dem Willen, ein guter Weltbürger zu bleiben, aus standhafter Objektivität ein rechtes Urteil zu gewinnen und am Ende einen Ausgleich wenigstens im eigenen Fühlen und

Denken herzustellen, so wird er, wenn ihm nicht der Glücksfall besonderer Empfehlungen weiter hilft, auf einmal ratlos stecken bleiben. Er wird nun erst gewahr, daß die Hunderttausende zwar dicht neben ihm, aber dennoch in einer ganz andern Stadt leben; in einer fremden und fernen Stadt, deren Inneres ihm streng verschlossen bleibt. Eindruck und Urteil sind dauernd auf die unsichern Zeichen angewiesen, die etwa das Leben der Straße und die sonstige allgemein zugängliche Oeffentlichkeit hergeben mag.

Und wer sich mit besonderer Liebe daran gewöhnt hat, solche Zeichen aus dem Spiel der Bühne zu lesen und zu deuten, der hat an diesem Theater den nächsten und ergiebigsten Anhalt. Hier beschwichtigt sich der Drang, vom andern zu wissen und ihm, auf Stunden wenigstens, geistig nahe zu sein. Dieses Nationaltheater ist soweit europäisch, daß sich der Anderssprachige darin nicht völlig ins Weglose verlieren muß, und doch so sehr national, daß sich seine Zugehörigkeit zu diesem bestimmten Volkstum in keinem Momente des Spiels und in keiner Bewegung der Zuschauer verleugnen kann. (Fortsetzung folgt)

Gregors Kalender / von Paul Stefan

Dieser Beginn mit dem ‚Rosenkavalier' war für den neuen Direktor ein Erfolg mit geringen Mühen, fast ein zugewehtes Glück. Und sogar ein Kassenerfolg. Denn zuerst wollten alle sehen, ob Hofmannsthal wirklich verdiente, von den öffentlich Meinenden herabgekanzelt zu werden, ob denn Strauß wirklich und endgültig erledigt sei. Die aber gesehen und gehört hatten, schienen allmählich das genaue Gegenteil zu glauben und kamen erst recht wieder. Ein Zugstück bis auf diese Tage, in denen es schon eine neue Spielzeit einleiten und stützen muß. Aber dann kam Pelleas. Wirklich und wahrhaftig der von Weingartner durch drei Jahre angekündigte Pelleas. Und das war Gregor, und es war schön, mit einem Werk zu beginnen, das keine äußeren Ehren bringen konnte und einmal doch gegeben werden mußte; und es so aufzuführen, daß alle zum mindestens an der Aufführung ihre Freude haben durften. Das Werk wurde, wiederum, ziemlich ungnädig empfangen, und die Meinungen über Debussy formten sich zum Teil recht ergötzlich. Aber es gab doch wieder Leben und Erörterung, eine Schranke des schwarzgelben Ghettos fiel (rasch wurde, wie es da immer geschieht, irgendwo eine andre zum Ersatz unsichtbar vorgeschoben), und selbst die trägsten Hüter der Ideale, so nennt sich das ja, mußten zu einer neuen Musik ‚Stellung nehmen'. Diese Musik erfüllt mir einen Traum: sie überklingt viele Grenzen. Ich sage damit nicht, was nur Unaufmerksame, wenn auch allgemein, sagen konnten: daß sie formlos

und anarchisch sei. Sie hat ihre andern Formen und andern Gesetze. Aber sie vermeidet so vieles, was uns überreif in die Hände gelegt worden ist. Sie wahrt eine Primitivität, die von der Einfachheit herkommt, sie findet wieder zu den Wurzeln der Musik. Manchmal rauscht es wie von einem jungen Weltgefühl in den melancholischen Linien und Harmonien. Aber in den Linien noch mehr; die Harmonien hat man nur besser beobachtet. Von den Linien, vom Zug, vom Gleiten und Schweben dieser Musik ist eigentlich noch wenig die Rede gewesen. Es wird manchen entgangen sein, was Pierre Laloy aus der Zeit der Bildung Debussys erzählt: daß ihn irgendwo im bunten Osten die Musik der Zigeuner so recht ergriffen hat. Das ist auch eine Musik, die den Wurzeln nahe ist, noch nahe ist,, und der Geist, der in ihr lebendiger glüht, verläßt keinen mehr, der ihn einmal erfaßt hat. Ihr sanftes Feuer ist in die Klänge Debussys geflossen; Urtöne vielleicht entzücken uns. Der mußte wahrlich ein Meister sein, dem sie sich erschlossen, der sie bannen, fühlen, sich aneignen konnte. Seit diesem Jahr 1902 (neunzehnhundertzwei, wiener Leser!), da die Oper in Paris aufgeführt wurde, ist eine neue französische Musik bekannt. Heute ist der Debussysme Schule, Mode und, wenn man will, Gefahr. In Frankreich weiß man es, die einen freuen sich, die andern toben, und die Blätter haben Stoff für Enqueten, die natürlich kaum mehr erreichen als neue Aufmerksamkeit für den Komponisten. Der ist als Kritiker durch seine Haltung und die Schroffheit seiner Urteile über frühere, namentlich deutsche Meister, genug beachtet worden. Aber schließlich waren im Grund doch alle stolz auf ihn, weil man wieder einen hatte, der dem Ausland als ein Wahrer französischer Kunst galt, weil jetzt wirklich wieder eine eigene Bewegung in Frankreich anhub, die sogar die Verbindung mit den Anfängen der französischen Musik mit Glück gefunden hatte. Was sie aber drüben nicht wissen, da man es selbst bei uns außerhalb eines kleinen Kreises kaum weiß, ist eine sonderbare Aehnlichkeit bei Debussy und bei Schönberg. Zu einer Zeit, da man bei uns von Debussy noch keine Ahnung hatte, versuchte Schönberg sehr Verwandtes, nur daß er rascher und weiter vorging, die Zusammenhänge der Harmonie in eine Selbständigkeit der Stimmen auflöste und auf den schützenden Mantel des romanisch geglätteten Klanges verzichtete, vielleicht auch, weil so ganz andrer Herkunft, verzichten mußte. Als er noch lange nicht soweit war, wie er heute gekommen ist, schrieb er eine symphonische Dichtung ‚Pellas und Melisande', die einmal, 1905, in Wien aufgeführt wurde und ganz unverstanden blieb, während ihr im letzten Herbst unter Fried in Berlin ein großer Erfolg zuteil wurde. Die Partitur wird nächstens erscheinen. Man wird dann sehen, wie diese Musik, die (soweit meine Erinnerung reicht) die Dichtung begleitet, sogar im einzelnen oft das Gleiche und mit gleichen Mitteln will wie

Debussy. Bewegung denn auch hier! Aber da Schönberg in Wien haust, weiß man über ihn wenig mehr, als daß es bei seinen Aufführungen gelegentlich Skandal und hinterher gedruckten Unfug gab.

Die Aufführung? Bruno Walter hat diese Musik, die er nur achten konnte, mit der größten Sorgfalt und Aufopferung studiert, zu einer Zeit, als ihn Krankheit und Tod seines Freundes Mahlers aufs tiefste angegriffen. Auf der Bühne war Frau Gutheil als Melisande und Hofbauer als Golo schöpferisch. Die Szenenbilder, durchaus gut und oft mehr als das, sind in Berlin bekannt. Ich muß aber bekennen, daß mich manche Beleuchtungen und Farben, in der Szene am Brunnen auch manches realistische Zuviel gestört hat. Doch verdiente Gregors Regie großes Lob, und das Ganze war so, daß man nach langer Zeit (den ‚Rosenkavalier' ausgenommen) wieder auch etwas zu schauen hatte. Noch einmal: ein sehr schöner Anfang. Aber ein Anfang nur, und vielleicht kein ganz kluger. Denn Gregors stärkste berliner Leistung ist damit gezeigt und zu einer Zeit (im Mai) gezeigt worden, in der man in Wien doch nicht mehr die rechte Aufmerksamkeit dafür hat. Dreimal wurde die Oper bei schwachem Besuch gegeben; dann sollte sie abgesetzt werden. Zum Glück folgte noch eine vierte und fünfte Vorstellung. (Sie wird, mit Vorsicht, noch immer zu halten sein.) Und dann schloß die Hofoper ihre Spielzeit.

Nun ist sie wieder geöffnet, und es sind neue Pläne bekannt geworden. Darnach scheint es, als wollte Gregor allmählich seine besten berliner Vorstellungen hierher verpflanzen. Man kündigt ‚Don Pasquale' und eine neue Inszenierung von ‚Carmen' an. Sehr gut. Aber das kann doch, von Neuheiten abgesehen, nicht der ganze Kalender sein? Es sind Aufgaben da, und sie drängen gerade in die Richtung, aus der bisher kein Laut gekommen ist. Man hungert nach Mozart, den Weingartner, ein Mozartschwärmer in Feuilletons, nicht spielen ließ; denn Rollers Inszenierungen waren ihm Experimente, er selbst fand aber weder Mut noch Kraft, andres zu geben. ‚Fidelio' ist halb zerstört, Gluck so gut wie unbekannt, Weber eine Verlegenheit, Verdi gelegentlich eine Ausstellung schöner Stimmen, und die Spieloper, die manche immerzu verlangen, scheitert an dem großen Haus. Und Wagner? Rienzi, Holländer, Tannhäuser und Meistersinger, besonders aber die ersten drei, sind von Grund auf zu erneuern. Der Ring ist wenig einheitlich und die Spuren des früheren Regimes wären namentlich aus der Götterdämmerung zu entfernen. Also Arbeit in Fülle, Arbeit von Grund auf, Arbeit für Jahre hinaus.

* * *

Dies war geschrieben, als wieder eine, nein gleich zwei ‚Affairen' begannen. Das Publikum mußte durchaus durch die Zeitungen erfahren, wann Fräulein Forst und Frau Weidt ‚Respekttage' hatten, das heißt: Tage, vor denen eine gewissenhafte Nachrichtenpresse keinen Re-

spekt kennt. Die Leser tobten oder erbrachen sich; aber Schmock hatte alles erfahren: wie stand er da! Das traurige Ergebnis ist, daß Fräulein Forst, eine tüchtige, verdiente und überall verwendbare Sängerin, ohne Ersatz schied. Gewiß, der Direktor muß auf Ordnung achten; aber ich wage angesichts der Folgen zu fragen, ob es nicht klüger gewesen wäre, die Arie im ‚Don Pasquale' um des Friedens willen, aber auch der Gesangskunst zuliebe, von der sitzenden Sängerin trällern zu lassen . . .

Nun, Fräulein Francillo-Kaufmann lag, wie ihr geheißen war, aufgestützt auf dem Sopha. Doch alle ihre Munterkeit und ihr neckisches Spiel war überhaupt, wie man in Wien sagt, geschaffte Arbeit. Wie kalt klang das feine Stimmchen in dem großen Haus! Wie kalt blieb, auch bei den andern, diese Lustigkeit von einst! Die Regie war vorzüglich; nur kam sie aus dem Intellekt, rechnete mit willfährigen Verstandesspielern und suchte sie mit Humor gewissermaßen zu beizen. Ach, in Wien, und das ist das Unglück, verlangen die Leute Gemüt, Natur, auch wenn sie wissen, daß diese Natur abgelebt und nicht nachgewachsen ist. Ja, einmal, im alten Kärntnertortheater! Ja, die Italiener! Daran liegt es. Ich entsinne mich einer Gast-Aufführung des ‚Don Pasquale' durch eine italienische Truppe. Sie hatten sicher keinen Kopf wie Gregor und wahrscheinlich hatte ihnen niemand etwas gezeigt und, mit dem Regiebuch in der Hand, vorgemacht. Aber dem schlechtesten Komödianten in Italien sind Buffo-Manieren angeboren; jeder Kneipenwirt, jeder Barbier agiert wie eine komische Person auf der Bühne. Wenn diese Leute ‚Don Pasquale' aufführen, hat Spiel und Musik ein reißendes Brio, flackert wie von lustigen, tollen Feuern, indes man bei uns hinter den Kulissen einen spürte, der immerzu Streichhölzer anbrennen mußte. Allen Respekt vor dem Wollen und Können der Regie (der Chor der Bedienten war meisterhaft) — vor der musikalischen Leitung Reichenbergers versagte selbst der Respekt. War er verschüchtert durch das Uebergewicht des Direktors? Ist er einer von den deutschen Kapellmeistern, die italienische Opern nicht dirigieren können? Genug, Donizetti, dem man mit Versen von Bierbaum gedient hatte, kam nicht zu seinem Recht. Es soll mich nicht wundern, wenn nächstens ein Statistiker die wenigen Respekttage des ‚Don Pasquale' berechnet.

Wie ein großer Künstler italienische Opern singt, zeigte — welcher Glücksfall, es erlebt zu haben — Caruso als Bajazzo. Leoncavallo nur, kein Geber, ein berühmt gewordener Phraseur . . . Aber dieser ‚Tenor'! Ich werde nicht von dem Wunder der dunkel flutenden, hell aufrauschenden Stimme sprechen; aber von dem selbstverständlichen Spiel, das den bösen Reißer am Schluß des ersten Aktes zu einem erschütternden Aufruf an die Menschlichkeit machte, von der schreckhaften Komik seiner Marionettentype in der Komödie, die eine Spukgestalt schuf, mit starren Armen ohne Hände (die das zurückgeschlagene Pierrotgewand für die

rasende Leidenschaft Canios sofort freigab), eine Gestalt, die man so wenig wie eine Zeichnung E. T. A. Hoffmanns je vergessen kann. Welcher Jammer, daß alles das vor einen Pöbel geworfen wird, den nicht Caruso, sondern Carusos Preise locken, und der sich von gefälligen Leuten ‚Gesellschaft‘ nennen läßt. Sie trampeln, brüllen mitten hinein und sind dabei gewesen.

Weiter, weiter, der Kalender ist dicht beschrieben. Am gleichen Abend begrub die obbemeldete Gesellschaft Dohnányis ‚Schleier der Pierrette‘, eine Pantomime, die Schnitzler aus seinem bologneser Schleierstück altwienerisch zurechtgezimmert hat. Die harmonisch feine, nur wenig lebendige Musik hätte Besseres erwarten dürfen. Aber alles dachte, bei dreifach erhöhten Preisen, an Caruso, dessen Bajazzo um halb Neun kommen würde. Einwände gegen die Pantomime: sie ist zu dramatisch, also ohne Worte nur Eingeweihten verständlich. Einwand gegen die Regie: sie trieb das Grausig-Gespenstische nicht hervor, sondern wurde mit breitem Behagen ‚ungemütlich‘. Mußten ‚sie‘ das erleben, bei dreifach erhöhten Preisen? Schade!

Und schon am nächsten Tage ‚Fidelio‘ — wie verkündet wurde: in Mahlers Inszenierung. Welch ein Augenblick, als man die drei Jahre lang einer Marotte geopferten Wunderbilder wieder sah! Das heißt: den Gefängnishof nicht, der war in irgend einem Magazin verdorben, und der ‚liebenswürdige‘, ‚heitere‘ von Anno Weingartner paßte schlecht in den heroischen Rahmen. Auch waren manche Mätzchen jener Episode geblieben; war das Licht, war manche Bewegung recht wenig im Sinne Mahlers. Und doch, wie sehr muß man Gregor danken! Er gibt drei von den sibyllinischen Büchern, da man, als es noch Zeit war, die ganzen neun nicht gewollt hat. Er kündigt Mahlers Mozart-Inszenierungen an. Das werden rote Tage im Kalender sein. Ein Direktor, der Mozart aufführt, und nicht pastorenhafte Feuilletons über den Göttlichen schreibt, das eigene Unvermögen zu verhüllen! Man hofft. Man darf hoffen.

Die Rigolboche / von Irma Schneider-Schönfeld

Habent sua fata — und wenn Bücher ihre Schicksale haben, warum sollten sie nicht auch ihre Jubiläen feiern dürfen? Genau ein halbes Jahrhundert ist der kleine Memoirenband alt, in dem ich eben geblättert habe. (Mémoires de Rigolboche. Paris, Raçon et Comp., 1861.) Er hat keinerlei bibliophilen Neudruck erlebt, und ich bezweifle aus verschiedenen Gründen, daß jemand es der Mühe wert gefunden hat, ihm aus seinem kecken Französisch

in unser geliebtes Deutsch zu übertragen. Mademoiselle Rigolboche, seine Verfasserin, ist auch nicht langweilig genug, um jemals einer Doktordissertation als Thema dienen zu können. Und an ihrem hundertsten Geburtstag in die rauschenden Saiten der Leier zu greifen, würde den bewährten Jubiläumssängern unsrer Presse schon deshalb schwer fallen, weil sie uns in diesen Memoiren zwar mehrfach versichert, achtzehn Jahre alt zu sein, aber vorsichtigerweise kein genaueres Geburtsdatum angibt.

Ich habe also das Recht und die Pflicht, etwas für Mademoiselle Rigolboches Unsterblichkeit zu tun, die, wie ich befürchten muß, ohne mich schon heute recht fadenscheinig aussähe. Die Nachwelt flicht ja nicht einmal dem ernsthaftesten Mimen Kränze — wie käme sie dazu, es für die ausgelassenste Cancaneuse zu tun! Herr Hinz und Kunz entsetzen sich nun einmal vor Cancaneusen — wie kämen sie dazu, zu fühlen, daß sich hier trotzdem der unbeschmutzbar reine Geist der Kunst inkarnieren konnte?

Da ich die harte Bezeichnung des Berufs meiner Heldin leider nicht zurücknehmen kann, trotzdem ich weiß, wie sehr ihr das in den Augen aller Gutgesinnten schaden muß, will ich gleich ein Uebriges tun und gestehen, daß man Fräulein Rigolboche nicht so leicht Unrecht tun kann, wenn man von ihrem Beruf sehr übel denkt. Des alten Vestris Wort, daß man keine große Tänzerin sein könne, ohne tugendhaft zu sein, hat vielleicht für die Damen der alten feierlichen grande école gegolten — die Königinnen des Casino-cadet und der Délassements legten weniger Wert darauf. Und Rigolboche ebenfalls nicht. Da sie aber nicht im psychologiewütigen zwanzigsten Jahrhundert jung war, sondern im frivolen second empire, hat niemand ihre Tagebücher als die einer ‚Verlorenen‘ herausgegeben, sondern sie selbst hat mit einer Grazie, die uns alles andre vergessen macht, mit der ganzen süßen Grisetten-Sentimentalität, der der Gedanke an Schamlosigkeit naiv erschienen wäre, und im übrigen mit einem ausgesprochenen Takt erzählt, wie sie mit fünfzehn Jahren vom ‚Pfad der Tugend‘ abwich, und wie es dann weiter mit ihr kam.

Aber über allen moralischen Wert oder Unwert hinaus haben diese Memoiren der Rigolboche ein ausgesprochen kulturhistorisches Interesse. Die allgemeine Stimmung des vergnügungslustigen Paris ‚avant la guerre‘, das Sonderparfum der zahlreichen Lokale, in denen man sich nicht langweilte, schildert diese kleine Tänzerin mit einer Geschicklichkeit und zum Teil mit so viel Esprit, daß man trotz ihren Beteuerungen immer wieder geneigt ist, ihre Autorschaft für eine Mystifikation zu halten. Aber nur für die Sensation des Augenblicks wäre es ja eine Einbuße gewesen, wenn man hinter ihren schreibelustigen Fingern die Klaue des Monsieur Mané von der ‚Indép[illegible]ance Belge‘

oder die irgend eines andern der zahlreichen Literaturlöwen, die sie als gute Bekannte nennt, hätte vermuten müssen. Für uns ergäbe solche bewährte Mitarbeiterschaft ja höchstens ein neues Interesse.

Aber lesen wir in Rigolboches Biographie. In Nancy also wird die fünfzehnjährige Marguerite die Beute eines fünfzigjährigen Pfennigrentiers. Dann kommt sie nach Paris und wird als Marguerite la Huguenote bald in allen Ballokalen heimisch, die für das Paris der sechziger Jahre so charakteristisch sind.

Ein übermütiger Abend gibt ihr den endgültigen Namen: Rigolboche, den Namen, der Fröhlichkeit schmettert, und den sie berühmt macht. Gewiß, sie konnte schon vorher tanzen — „aber ich tanzte ohne Verständnis, aus Instinkt, immer in Gedanken daran, wie's die andern machten". Jetzt will sie ihren Namen zu Ehren bringen und sich eine Individualität verschaffen. Sie läßt sichs Mühe kosten — denn auch tanzen lernt man nicht nur mit den Beinen, sondern braucht den Kopf dazu. Sechs Monate lang sitzt sie in ihrem Zimmer und verschlingt alle Bücher, in denen vom Cancan die Rede ist, studiert Gavarnis elegante Tanzskizzen und trägt die ernsthaftesten Aphorismen über den wenigst ernsthaften aller Tänze zusammen.

„Die alleswissenden Gelehrten behaupten, der Cancan stamme vom Negertanz ab. Das ist ein Irrtum; die Neger gestikulieren, aber sie cancanisieren nicht. Der Cancan ist seinem Wesen nach französisch. Er muß schließlich der Nationaltanz werden. Denn er allein ist die Verkörperung der pariser Phantasie."

„Der Cancan vernachlässigt, verschmäht, verletzt alles, was an Regel, Regelmäßigkeit und Methode erinnern könnte. Einer meiner freisinnigen Freunde behauptet auch, der Cancan sei ein Produkt von Neunundachtzig. Und in der Tat — er ist vor allem ein freier Tanz."

„. . . . . Es handelt sich also nicht darum, diese oder jene konventionelle regelerstarrte Sache auszuführen. Erfinden heißt es und schöpferisch sein, schöpferisch von Augenblick zu Augenblick. Es darf sozusagen das rechte Bein nicht wissen, was das linke tut."

Man vergißt völlig, daß es sich um eine doch ein wenig zweifelhafte Sache handelt, wenn man Rigolboche von den Emotionen erzählen hört, die sie vor jedem Auftreten zu bestehen hat.

„Mein Herz schlägt, als handelte es sich um ein feierliches Debut — und wirklich jeden Abend debütiere ich ja von neuem. Eine Sekunde vorher weiß ich noch nicht, was ich jetzt tun werde und gehe in den Kampf. Ja, ich gehe in den Kampf — gegen mich selbst. Ich kämpfe gegen meine Neigung zum Banalen. Ich habe nur eine Angst: gewöhnlich zu sein und ohne Inspiration. Ich habe Furcht vor mir."

„Bei den ersten Akkorden erstarre ich förmlich und lasse nur die Musik mich überrieseln, mich umhüllen. Augenblicke lang atme ich sie, schlürf ich sie. Dann fühle ich sie Welle um Welle sich in die Adern meines Blutes ergießen, durch die Augen, durch den Mund, durch die Ohren. Wenn ich wie durchtränkt bin vom Entrückenden der Melodie, durchläuft mich ein Erschauern. Die Noten stürzen sich auf mich — in wirrer Eile, wie Tolle, nehmen sie Besitz von mir. Das Ringen beginnt."

Sind das nicht Empfindungen, deren sich auch der echteste Künstler am Ende nicht zu schämen brauchte?

Rigolboches leidenschaftliche Begeisterung, ihr hingebendes Temperament, ihre Fähigkeit, sich rhythmisch in die Musik hineinzuschmiegen, setzen sich durch. Sie tanzt bei Markouski, dem eleganten Polen, der sein Tanzetablissement so gern aristokratisch machen möchte, aber es „leider nur immer amüsanter macht". Sie tanzt im Casino unter frenetischem Beifall der Zuschauer, und ihr Tanz prägt ein neues Verbum: rigolbocher. „In einem gegebenen Moment und ohne zu wissen warum, aus schwermütiger verhängnisbedrückter Melancholie plötzlich in rasende Narrheit umschlagen, im Notfall alles das auf einmal sein, sich traurig und wild, ernsthaft und stürmisch, gleichgültig und leidenschaftlich zugleich zeigen: das heißt ‚rigolbochieren'." Wenn der große Pan noch lebte, er hätte gelächelt. Gute kleine Rigolboche, Pans Töchter in den Wäldern Griechenlands haben dich vorgeahnt!

Mit sechzehn Jahren steht die Kleine aus Nancy am Ziel ihrer Wünsche: auf einer wirklichen pariser Bühne! Es ist nur die kleine der Délassements comiques, an die Arthur Delavigne sie empfehlen konnte — aber sie strahlt vor Begeisterung über ihre Karriere.

Was die Délassements sind oder vielmehr waren? Sie hat es uns getreulich beschrieben: „Die ‚Délass' Com' sind gegen die andern pariser Theater, was das Quartier latin gegen Faubourg du Roule ist. Sie sind das Bohème-Theater par excellence; Sorglosigkeit und Unbekümmertheit sind hier zu Hause. Was hier geschieht, was man hier sagt und tut, geschieht nirgends sonst. Die pariserische Fröhlichkeit scheint sich hierher geflüchtet zu haben. Man lacht hier von früh bis spät, vom Direktor bis zum Theaterdiener macht hier alle Welt Bonmots. Sogar die Feuerwehrmänner sind geistreich". Kurz, „was man in diesem Theater an Intelligenz, Esprit und guter Laune verpufft, würde genügen, um den Ruhm von zwanzig kleinen Zeitungen zu begründen." Und Rigolboche hat von da an alle Möglichkeiten für die Entwickelung ihrer Individualität.

Da die (beharrlich festgehaltenen) achtzehn Jahre der Verfasserin ihr im übrigen nicht gestatteten, lange Zeitepochen vor ihren Lesern aufzurollen, geht sie dafür mehr in die Details. Wir erleben eine

Probe in den ‚Délass", bei der die kleinen Frauenzimmer auf der Bühne den armen Autor zur Raserei treiben, wir begleiten einen jungen Provinzler ins Casino cadet, wir hören mit mehr oder minderem Behagen die Fülle von Anekdoten und Indiskretionen an, die Rigolboche von jeder einzelnen ihrer Kolleginnen zu berichten weiß.

Wo sind sie heute, ces dames, für die Rigolboche einen Teil ihrer Memoiren als ‚Apologie des biches' bezeichnet? Wo sind sie hin, diese Elmyren und Clementinen, Mademoiselle Mélanie und Nini Belles-dents, Rosalba und Alice, Hortense und Alida Gambilmuche? Welche Gossen haben sie verschlungen? Welche Götter haben sie gerettet? Was mag schließlich aus ihr selbst geworden sein, aus der launigen Chronistin dieser lockeren Gesellschaft, aus Rigolboche?

Denn ob sie nun diese Memoiren höchst eigenhändig niedergeschrieben oder nur inspiriert hat — gelebt hat sie ja doch, wie sich etliche älteste Leute, und auch manche ‚Geschichte der Tanzkunst', noch zu erinnern wissen! Ihre Biographie muß also eine Fortsetzung haben — wenn es auch heute kaum mehr möglich sein dürfte, diese Fortsetzung mit historischer Treue zu rekonstruieren und unsrer Phantasie nur zu viele Möglichkeiten bleiben.

Hat die kleine Rigolboche nicht umsonst in Gavarnis ‚Alten Loretten' geblättert und deren geistreiche Grausamkeit als Warnung verstanden? Hat sie sich mit ihren Beindelirien, wie so manche ihrer Kolleginnen, vorsorglich in einen dauerhaften gräflichen Hermelin hineingetanzt oder sich mit einer simplen bürgerlichen Heirat als Abschluß begnügt? Oder ist sie doch jene dunklen Wege gegangen, die zu Frau Warrens Gewerbe oder immer tiefer hinab in andre schmutzige Nebengassen der Zunft führen mußten? Erfreut sie noch heute die Pfründnerinnen irgend eines Altweiberspittels mit ihren farbenreichen Erinnerungen? Oder schläft sie schon längst den letzten Schlaf, an den sie in der Fülle ihrer Jugend nicht zu glauben vermochte? Denn Rigolboche hielt sich für unsterblich — nicht nur im Geiste, sondern auch im Leibe. Trotzte so fest auf die Unverwüstbarkeit ihrer achtzehn Jahre, daß sie wettete, im Jahre 1924 „ebenso achtzehnjährig" auf der Hochzeit der Urenkelin einer Kollegin zu tanzen!

Vielleicht hält sie Wort — wer weiß!

Vielleicht aber tritt sie, wenn ihr jenes kühne Versprechen einfällt, auch nur vor den Spiegel und starrt das Bild irdischer Vergänglichkeit an, das ihr daraus entgegenblickt. Und — wer weiß! — in einem ihrer jähen Stimmungswechsel bricht sie dann vielleicht in ihr berühmtes Gelächter aus. In jenes tolle Lachen, mit dem ihr junger Mund vor Zeiten die Männer verrückt gemacht, und von dem sie versichert hat, daß nichts im Wege stünde, hinter diesem Lachen eine Träne zu ahnen.

Rundschau

Die dritte Penthesilea

Die zweite Reinhardtsche und die erste Kleistsche. Natürlich war die Eysoldt angekündigt; nicht nur an den Litfaßsäulen, sondern auch auf den Theaterzetteln. Es ist sozusagen ein Skandal. Aber es ist in der Schumannstraße so der Brauch. Und schließlich: Eingeweihte wissen, daß fünf Tage nach der Premiere nicht mehr die erste Besetzung spielt. Und man wurde höchst angenehm enttäuscht: die zweite Besetzung — Mary Dietrich — war die erste.

So was von hinreißender Verkörperung einer Zentralfigur hat man bei Reinhardt seit Bassermanns Othello überhaupt nicht, und vorher auch nur selten gesehen. Schon die äußern Mittel dieser Frau sind für die Rolle praedestiniert: ein mittelhoher, sehnig-schlanker Körper, ohne alle Eckigkeit, sondern von vollendeter Grazie, auf zwei frei ausschreitenden Knabenbeinen. Das schönste Bildwerk des klassischen Altertums, die Amazone des Polyklet, schien lebendig — solange man den Kopf nicht sah, der, mit etwas runden und stumpfen Zügen, mehr von der Skythin des germanischen Dichters als von der Halbgöttin des hellenischen Bildners hat. So ist sie glaubhaft das Bild von Kleists mädchenhafter Kriegerin, diesem — contradictio in adjecto! — klassischen Symbol des Pubertativen. Dieser Körper und dieser Kopf sind würdige Walstätten für das gewaltigste, urtümlichste, wildeste zugleich und lieblichste Frauenerlebnis, das die deutsche Literatur kennt. Wohl sind da noch ein paar eysoldtisch singende Laute, ein paar durieuxhaft zeichnende Gesten; aber im ganzen ist das ein völlig eigener Mensch mit einer völlig ihm gehörenden Leistung. Das einzige, was noch durchaus fehlt, ist Sprachzucht: weniger der Schliff des einzelnen Wortes als des ganzen Satzes; selbst bei Kleist brauchen sich nicht ganze Wortreihen rettungslos zu verfilzen, daß ein wirrer Knäuel aus ihnen wird. Wenn der Dietrich dies abzulegen gelingt, so wird sie nicht nur die Durieux ersetzen, sondern in gar nicht allzulanger Zeit eine modernere Sorma sein. Denn das ist, um in Vergleichen zu reden, die Dietrich: eine süßere Durieux; eine dämonischere Sorma. Und der Sormateil scheint der tiefer wurzelnde zu sein: die kindhafte Keuschheit, die Anmut und Reinheit aller Töne und Gebärden, die der Liebenden zu Gebote stehen, haben eine überzeugendere Gefühlskraft als die Gierlaute und Wutgesten der Hassenden. Die Bekränzungsszene wäre drum mit einem andern Achill als Moissi etwas schlechtweg Beseligendes. So hält sie sich gerade über der Höhe der Schlußszene des (durch Commichaus Bearbeitung) dritten Akts: da ist es herrlich, wie die Dietrich ganz Furie, ganz Raserin, ganz Kriegsweib ist und doch ein Rest von sechzehnjähriger Grazilität übrig bleibt. Und der Schluß! Nichts von der Glorie dieser Gefühlsmacht bleibt die Schau-

spielerin dem Dichter schuldig: mit wahrhaft königlicher Größe ballt sie aus den Fetzen ihrer hin- und hergeschleuderten Gefühle noch einmal ein Gefühl zusammen und stürzt, ohne naturalistisches Gezucke und hysterisches Gewimmer, wie ein gefällter Baum über die geliebte Leiche. Wahrhaftig, allein solche Talente in Deutschland aufzuspüren und aufzuziehen, dürfte mehr innere Befriedigung gewähren, als selbst einen Marskanal durch eine Pantomime einzuweihen.

Harry Kahn

Aus der Praxis

Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände / von Gustav M. Hartung

Nach der Auflösung der Gesellschaft für Bühnenkunst ist die im Frühjahr dieses Jahres auf meinen Aufruf hin gegründete Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände die einzige Organisation auf dem Gebiete des Theaterwesens, die neben sozialen Interessen künstlerische Ziele verfolgt. Der Zusammenschluß der Regisseure geschah aus der Erkenntnis heraus, daß diese Sondergruppe der Bühnenangehörigen in sozialer Hinsicht von der Genossenschaft zunächst noch keine Vertretung ihrer speziellen Wünsche erwarten darf, in künstlerischer Beziehung überhaupt nicht. Die Genossenschaft strebt heute eine Verbesserung der sozialen Lage aller Bühnenangehörigen und einen Vertrag an, der die Rechte und Pflichten zwischen Schauspieler und Bühnenleiter gerechter verteilt; dieser Vertrag aber ist für die Regisseure durchaus nicht erstrebenswert, denn sie haben vielfach ganz andere Rechte und Pflichten als die Schauspieler — und wünschen verschiedentlich Rechte gegen die Schauspieler. Bis heute hat der Regisseur, dessen Funktionen ganz anders geartet sind als die des Schauspielers, den gleichen Vertrag wie dieser, während ganz andre Leistungen von ihm erwartet werden. Auch er hat meistens die Vorprobentage unentgeltlich oder gegen halbe Tagesgage mitzumachen, obwohl sie von ihm eine viel größere Vorbereitungszeit und eine viel intensivere Arbeit verlangen; denn er hat sich mit dem gesamten Dekorations- und Kostümfundus wie den ganzen Bühnenverhältnissen an der neuen Stätte seines Wirkens bekannt zu machen. Die Forderung der Regisseure geht deshalb dahin, daß für sie ein früherer Engagementsbeginn festgesetzt werde als für die Schauspieler, damit sie Gelegenheit zur Einarbeitung und Durcharbeitung des vorhandenen Materials erhalten. Von einigen wenigen Bühnen ist diese im eigenen Interesse des Theaterleiters liegende Forderung schon erfüllt (so vom Düsseldorfer Stadttheater) und, wie es scheint, sind ihr manche Bühnenvereinsmitglieder geneigt. Es ist von allen Wünschen auf sozialem Gebiet die Forderung, die meiner Meinung nach am ehesten Aussicht auf baldige Erfüllung hat.

Auf künstlerischem Arbeitsgebiet bezweckt der Zusammenschluß, daß nicht jeder Regisseur sein Wirkungsfeld allein für sich bestellt — sondern

daß die neuen Ideen, denen der einzelne Regisseur an seiner Bühne zur Durchsetzung verhilft, auch der Allgemeinheit der Bühnenvorstände zugute kommen: auf daß nicht jeder neue Regisseur eine ganze Reihe von Wirkungsmitteln seiner Kunst immer wieder neu finden muß; dadurch wird ihm Kraft entzogen, die durch das Mittel der Organisation für den weiteren Ausbau der Regiekunst wie der Bühnenkunst überhaupt freigemacht werden kann. Dieser Bestrebung wird vor allem ein Archiv dienen, mit dessen Einrichtung bereits begonnen worden ist. In diesem Archiv soll alles Material, das sich auf die Inszenierung eines Werkes bezieht: dramaturgische und regietechnische Einrichtung des Buches, Bühnenpläne, Kostüm- und Dekorationsskizzen, Bücher über die Geschichte des Dramas wie der Zeit, in der es spielt, größere kritische Arbeiten über die bisherigen Aufführungen gesammelt und leihweise den Mitgliedern zugänglich gemacht werden. In dem monatlich erscheinenden Vereinsorgan ‚Die Szene' will die Vereinigung künstlerische wie soziale Zeitfragen durch Diskussion einer Klärung entgegenführen.

An dem Ausbau der Vereinigung arbeitet gegenwärtig ein provisorisch — bis zur ersten Generalversammlung — gewähltes Präsidium, an dessen Spitze der bekannte und in der Theaterwelt sehr geschätzte frankfurter Oberregisseur Doktor Carl Heine steht. Das Amt des Schriftführers besorgten bisher abwechselnd Wilhelm Röntz vom Schillertheater und ich; die literarischen Arbeiten und die Redaktion der Zeitschrift leitet Alfred Walter-Horst, ebenfalls vom Schillertheater, Kassenwart ist Emil Rameau vom Neuen Volkstheater. Ein Arbeitsausschuß, aus einer Reihe kenntnisreicher Regisseure der ‚Provinz' gebildet, leistet mit dem Präsidium die umfangreichen Organisations- und Werbe-Arbeiten, deren Erfolg man an der schon heute erreichten Mitgliederzahl von einhundert ersehen kann.

* * *

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Baronin Handel-Mazetti autorisierte den Schriftsteller Armin Friedmann, ihren vielbesprochenen Roman „Die arme Margaret" zu dramatisieren. Friedmann hat daraus ein Volksschauspiel „Aus dem alten Steyr" gemacht.

Georg Pittrich, Kapellmeister am Dresdener Zentraltheater, dessen einaktige Oper ‚Marga' seinerzeit an der Dresdener Hofoper mit großem Erfolge aufgeführt wurde, hat eine neue Oper ‚Gomera' vollendet. Das Libretto von S. Jaffé und E. v. Pommer-Esche behandelt einen Stoff aus der Conquistadora.

‚Wie sie so sanft ruhn', ein neues Drama von Alfred Walter-Horst, dem Regisseur des Schillertheaters und Verfasser des Dramas ‚Meister Konrad', gelangt soeben durch die Bühnenabteilung des Verlages Oesterheld u. Co., Berlin W. 15, zum Versand an die Bühnen.

1. von deutschen Werken

16. 9. J. Dörmann u. Roda Roda: Majestät Mimi, Dreiaktige Operette. Leipzig, N. Optten.-Th.

17. 9. R. Schiller: Mehr Licht, Dreiaktiger Schwank. Chemnitz, Goldene Kugel.

119. 9. H. Reiselt: Der Margeritentag, Schauspiel in vier Akten. Leipzig, Battenbergth.

A. Ohorn: Philister über Dir, Lustspiel. Chemnitz, N. St.

21. 9. K. Küchler: Kajus der Strolch, Romantische Komödie. Hamburg, Thaliath.

22. 9. W. Schmidtbonn: Der spielende Eros, Drei einaktige Schwänke. Wien, Josefstädter Th.

E. Urban: Ein Champagnertraum, Operetten-Burleske, Text v. E. Kay u. S. Sommer. Karlsbad, St.

2. von übersetzten Werken

17. 9. H. Kistemaeckers: Der Despot des Glücks, Dreiaktige Komödie, übers. v. E. Motz. Wien, D. Volksth.

23. 9. L. Andrejew: Anathema, Spiel in sieben Bildern. Wien, D. Volksth.

Zeitungen und Zeitschriften

R. Krauß: **Wirkliche Zeit und Bühnenzeit im Drama. Bühne und Welt XIII, 20/21.**

E. v. Lenor: **Der Schauspieler-Autodidakt. Bühne u. Welt XIII, 20/21.**

Th. Lessing: **Theater und Raum.** Oesterr. Rundschau XXVIII, 2.

F. Mottl: **Bayreuther Erinnerungen.** Tag, 6. VII.

A. Osterrieth: **Bühnenverein und Theaterrecht.** B. T. 29. VI.

A. Prüfer: **Siegfried Wagner und Jakob Grimm.** Lpz. Jll. Ztg. 3551.

H. Pudor: **Naturtheater und Harzer Bergtheater.** Reichsbote 9. VII.

Luise Reuß-Belce (Interview). **Bayreuther Arbeit.** Lpz. Jll. Ztg. 3551.

H. M. Schaub: **Hebbels Dramenbegriff.** Blätter f. Volkskultur 1911, 13.

H. Schlüchterer: **Ueber den Prolog im Musikdrama.** Frkf. Ztg. 27. VI.

Fr. Schönemann: **Vom neuen Menschentum im Drama.** Türmer XIII, 11.

E. Schur: **Theater, Drama und Schauspielkunst.** Tag 170.

A. Smolian: **Hans Sachs.** Lpz. Jll. Ztg. 3551.

Theo Sommerlad: **Beckmesser.** Lpz.

R. Sternfeld: **Siegfried Wagner.** Westerm. Monatshefte 1911, 12.

H. Weber: **Richard Wagner und das Theatergesetz.** Bühne u. Welt XIII, 20/21.

M. Wehrmann: **Das stettiner Theater unter d. Direktion d. Grafen Hahn.** Pommersche Monatsbl. April 1911.

A. Zemlinsky: **Der Operndirigent und die Operette.** M. N. N. 7. VII.

Vereine

Zwischen dem münchner Neuen Verein und der Direktion des münchner Lustspielhauses wurde eine Vereinbarung getroffen, wonach in der kommenden Wintersaison für die Mitglieder des Neuen Vereins eine Anzahl von Separatvorstellungen vor der jeweiligen Premiere des Münchener Lustspielhauses veranstaltet wird. Als erste dieser Aufführungen, die mit dem Ensemble des Theaters unter der Leitung von Direktor Dr. Eugen Robert stattfinden werden, geht ‚Die Möve‘, Schauspiel in vier Aufzügen von Anton Tschechow, in Szene.

In Prag fand die konstituierende Versammlung des Vereins der tschechischen Schauspieler Böhmens statt. Die Organisation zählt bereits 1200 Mitglieder, die sich über ganz Böhmen verteilen. Die tschechische darstellende Kunst zählt vierzehn ständige Bühnen und dreißig reisende Gesellschaften.

Der Oesterreichische Bühnenverein hat beschlossen, die Alexander-Girardi-Stiftung, statt wie bisher jedes Jahr, in Zukunft nur alle drei Jahre zur Verteilung zu bringen.

Der Verein ‚Freie Volksbühne‘ in Wien, der gegenwärtig gegen 30 000 Mitglieder zählt, will ein eigenes Theater errichten. Schon im Oktober 1912 soll der neue Bau fertig sein. Das Theater der Freien Volksbühne, das von einem Konsortium finanziert wird, soll 1200 Personen Fassungsraum enthalten. Für achtzig Prozent der Besucher garantiert der Verein. Die Direktion werden der gegenwärtige artistische Leiter der Freien Volksbühne, Schriftsteller Stefan Großmann und der berliner Schriftsteller Dr. Arthur

Rundt führen. Die Kosten des Theaters dürften sich auf eine Million Kronen stellen.

Unterricht

Die Leitung der Schauspielschule des Deutschen Theaters wurde Herrn Berthold Held übertragen. Die Aufnahmeprüfungen werden in den ersten Tagen des Oktober stattfinden. Nach der Neuorganisation der Schule werden nur wenige Schüler aufgenommen, deren Ausbildung unentgeltlich erfolgt. Die gesamten Kosten der Erhaltung der Schule übernimmt die Direktion des Deutschen Theaters.

Das moskauer ‚Künstlerische Theater' von Stanislawski hat in seiner Theaterschule die ‚Rhythmische Gymnastik' als Unterrichtsfach eingeführt. Der Unterricht wird von Fräulein Gueimann-Alessandroff erteilt, die in diesem Jahre an der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau-Dresden diplomiert worden ist.

Zensur

Die erste Aufführung von Karl Schönherrs Drama ‚Glaube und Heimat' wird trotz des von klerikaler Seite erhobenen Protestes demnächst am Lustspielhaus in Budapest stattfinden. Die Zensur hat das Stück nach langem Widerstreben endlich freigegeben.

‚Helena im Bade', ein Einakter aus Schmidtbonns Komödienzyklus ‚Der spielende Eros', den Dir. Dr. Altmann zur Uraufführung in Hannover erworben hatte, wurde von der dortigen Zensur aus ‚sittenpolizeilichen' Gründen verboten. Der Einakter ist in der ‚Schaubühne' vom 28. Juli 1911 erschienen.

Die königsberger Zensur hat bereits das dritte Verbot in einem Jahre ergehen lassen. Dem dortigen Neuen Schauspielhaus Wedekinds ‚Büchse der Pandora', weil namentlich der dritte Akt schamlose Szenen enthalte, aus sittenpolizeilichen Gründen verboten.

Technik

Dem Schauspieler Franz Herterich, der am Neuen Schauspielhaus in Berlin wirkt, wurde vom Patentamt eine neuartige Bühneneinrichtung durch Patent geschützt. Die Verwertung haben die Werkstätten für Bühnenkunst (Hanns Hummelsheim) in München übernommen.

Fast ein halbes Jahrhundert ist vergangen, bis sich das Nürnberger Zauberlämpchen, Laterna magica genannt, zum Lichtbilderapparat entwickelt hat. Neuerdings hat man die kinematographischen Effekte auch in den Dienst der Bühne gestellt, und die General-Intendanz der Königlichen Schauspiele in Berlin prüft zurzeit eine von einem berliner bekannten Bühnentechniker erfundene Vorrichtung zur Herstellung von Bühnendekorationen durch Projektionsapparate. Man kann damit Volksszenen, Festzüge, Kampfgetümmel, Walkürenritte dem Publikum mit dem vollständigen Eindruck der Wirklichkeit durch Projektion vorführen. Hinter dem Vorhang werden Personen oder Gegenstände aufgestellt, die nur mit Teilen ihres Körpers aus der Vorhangfläche herausragen, um das Projektionsbild zu ergänzen. Der Lichtschirm ist an geeigneter Stelle mit einer sogenannten Vampirtüre versehen; sie hat den besonderen Zweck, das scheinbare Untertauchen von Personen, die zum Beispiel als Nixen erscheinen, zu vermitteln. Hart an dieser Tür ist eine Matratze vorgesehen, welche die untertauchende Person aufnimmt, die dann durch eine beliebige Tür wieder in Erscheinung treten kann. Hierdurch werden die bei den bisherigen Versenkungen häufigen Unfälle verhütet. Auch die Beweglichkeit des Wassers wird mit Hilfe kinematographischer Projektion dargestellt. Dereinst dürfte diese junge, erst in letzter Zeit entwickelte Technik be-

rufen sein, eine bedeutende Rolle im Dienste der zukünftigen Schaubühne durchzuführen; ja, in Amerika will man bereits gänzlich sowohl auf Dekorationen wie auf den — Theatervorhang verzichten.

Der Hofmusiker Bernard Samiels aus Schwerin hat einen Apparat erfunden, der es dem Bläser ermöglicht, die größten Phrasen und längsten gehaltenen Töne ohne Absetzen, dabei vollkommen künstlerisch und tonecht zu blasen. Der Apparat ist bisher auf Englisch Horn, Flöte und Oboe praktisch erprobt worden und hat sich vollkommen bewährt; er wird voraussichtlich auf alle Blasinstrumente anwendbar sein. Samiels hat bereits Patentschutz in allen größeren Staaten Europas und in Amerika für seine Erfindung erworben.

Ausstattungswesen

Der bisherige künstlerische Beirat des Wiener Burgtheaters, Professor Heinrich Lefler, wird im Laufe der Saison von seinem Posten scheiden; seine letzte Arbeit im Burgtheater wird die Ausstattung zu Wilbrandts ‚Sigfried der Cherusker' gewesen sein. Wie bisher wird Direktor Baron Berger auch in der kommenden Saison die Leitung des gesamten Inszenierungswesens innehaben und auch im Dekorativen die künstlerische Initiative geben. Anstelle Professor Leflers wurde als artistischer Beirat der Maler Remigius Geyling engagiert. Maler Geyling, der der Klimt-Gruppe angehört, hat an der Ausstattung des Jubiläumsfestzuges wesentlichen Anteil genommen. Der Künstler wird mit der Ausstattung für Shaws ‚Cäsar und Kleopatra' seine Tätigkeit am Burgtheater beginnen.

Personalia

Dem Direktor des Stadttheaters in Bielefeld, Herrn Norbert Berstl, wurde der Titel Königlich Preußischer Kommissionsrat verliehen.

Den sechzigsten Geburtstag beging Isidor Landau, der Chefredakteur und Schauspielkritiker des Berliner Börsen-Couriers.

Engagements

Berlin (Berl. Th.): Julia Serda.

— (D. Th.): Werner Lotz von Graz.

— (Ref.-Th.): Friedr. Degener v. Wiesbaden, Ref.-Th.

Darmstadt (Hofth.): Leo Schützendorf (Baßbuffo) ab 1912.

Detmold (Hofth.): David Eichhöfer (Heldentenor).

Freiberg (St.): P. Boehl.

Klagenfurt (N. St.): Magda Schneider-Hirsch (Soubrette).

Wien (Volksoper): Dr. Walter Friedemann (Reg.), Robert Heger (erster Kapellm.).

Todesfälle

Karl Becker, der ehemals der cölner Oper angehörte und vordem am Hoftheater in Hannover wirkte, ist im Alter von sechsundsechzig Jahren gestorben.

Nachrichten

Das Graudenzer Stadttheater ist auf ein weiteres Jahr an den bisherigen Direktor Gustav Gollbach verpachtet worden.

Die Stadt Osnabrück hat mit dem Leiter des dortigen Stadttheaters, Direktor Ulrichs, einen Vertrag auf weitere fünf Jahre abgeschlossen.

Die städtische Theater-Kommission in Remscheid hat auch für die bevorstehende Spielzeit wieder einen Vertrag mit dem Ensemble des Barmer Theaters abgeschlossen. Vorgesehen ist eine Vermehrung der Vorstellungen, so daß in jeder Woche durchschnittlich einmal gespielt werden wird.

Der Senat der Stadt Hamburg hat bei der Bürgerschaft beantragt, der Direktion des Hamburger Stadttheaters eine einmalige Zuwendung von 33 069 Mark zu gewähren, die zur Schadloshaltung

des Orchesters bestimmt ist, das während des Direktionswechsels im nächsten Jahre drei Monate lang ohne Beschäftigung sein wird.

In Stockholm wird nächstens ein Theater nach dem Muster der berliner ‚Kammerspiele‘ eröffnet werden. Es wird den Titel ‚Intimes Theater‘ führen und etwa 350 Personen fassen. Die künstlerischen Leiter des neuen Theaters sind der Bühnenschriftsteller Gustaf Collijn, dessen Drama ‚Der Turm des Schweigens‘ im Laufe dieser Spielzeit im berliner Neuen Schauspielhause zur Aufführung gelangt, und Knut Michaelson, der frühere Direktor des stockholmer Dramatischen Theaters.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Papa, Lustspiel in drei Akten. Kleines Theater.

1. Die Autoren produzieren zuviel, um ihr Kompagniegeschäft noch mit dem vollen Stammkapital der Laune zu betreiben, das einst sehr ansehnlich gewesen ist.

2. Die Liebenswürdigkeit des Werkes hilft nicht über seine ärgerliche, aus Spekulation erlogene Sentimentalität hinweg.

3. Die für ein französisches Bühnenwerk überraschend reinliche Komödie leidet an dem Fehler der meisten pariser Erzeugnisse, die sich durch Reinlichkeit auszeichnen: es fehlt ihr die rechte Fröhlichkeit.

4. Alles ergibt sich nach den Gesetzen der Regeldetri.

5. Es ist eines der schwächern Lustspiele der überproduktiven, ihren reichen Geist und Witz auf zu viele Stücke verstreuenden Firma.

II. Max Dauthendey: Die Spielereien einer Kaiserin, Fünf Akte und ein Epilog. Theater in der Königgrätzer Straße.

1. Dauthendeys naive Umständlichkeit steht den ursprünglichsten Forderungen der Bühne noch ganz fremd gegenüber. Die Verse machen es nicht besser.

2. Unter all diesen lose aneinandergefügten und dürftig motivierten Szenen, hinter diesen äußern Ereignissen pulsiert ein starkes Gefühlsleben, das gelegentlich aufschäumt und hohe Wogen schlägt.

3. Der langwierige Sechsakter ist in Wahrheit nicht mehr als eine Virtuosenrolle und zudem eine nicht sonderlich virtuos zurechtgeschnittene. Es ist dem Autor weder gelungen, die Liebesepisoden mit dramatischem Leben zu erfüllen noch all die anekdotischen Züge zu einem halbwegs eindrucksvollen Gebilde abzurunden.

4. Herrn Dauthendey fehlt das robuste Gewissen zu solchen Franzosenstreichen; er glaubt es seinem Ruf als deutscher Dichter schuldig zu sein, auch einen Schmarren noch psychologisch zu durchleuchten. Was ihm noch obendrein mißlingt.

5. Dauthendey verzichtete auf die kausal-historische Entwicklung dramatischer Vorgänge. Statt dessen stellt er einzelne Bilder.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 41
12. October 1911

Oscar Kaufmanns neuer Bau / von A. Rundt

Oscar Kaufmann, der vor vier Jahren als Erbauer des berliner Hebbeltheaters die Aufmerksamkeit aller Theaterfreunde auf sich gelenkt hat, zeigt jetzt im Stadttheater von Bremerhaven seine zweite fertige Arbeit. Ich bin am letzten Septembertag voll Erwartung auf die Reise gegangen, um das neue Haus zu besehen, denn Kaufmann ist als Theaterarchitekt gegenwärtig so ziemlich unsre beste Hoffnung. Im Architektonischen ein Feind des sinnverwirrenden barocken Schnörkels und Kämpfer für eine angenehm belebte Simplizität, in der Auswahl des Materials und der Farben ein Freund ruhiger Buntheit und behaglicher Wärme, verbindet er mit einem außerordentlich delikaten, höchstpersönlichen Geschmack eine richtige Passion fürs Theater und eine gute Kenntnis seiner praktischen Bedürfnisse.

Alle diese Eigenschaften hat Oscar Kaufmann nun in Bremerhaven wieder aufs vorzüglichste bewährt. Aus einer ausgezeichnet beschickten Konkurrenz, an der auch Dülfer, Moritz und William Müller teilnahmen, nach erbittertem Kampfe zum Sieger erklärt, hat er dem kleinen Hafenort mit kaum fünfundzwanzigtausend Einwohnern einen der reizvollsten Theaterbauten Deutschlands beschert. Wenn dieses Bewußtsein in Bremerhaven etwa noch der Festigung bedarf, so schicke man ein paar Stadtväter auf die Reise, irgend wohin, vielleicht nach Nürnberg, damit sie den fürchterlichen Kasten, den die sonst so geschmackvollen Nürnberger sich für etliche Millionen hingebaut haben, mit dem im besten Sinne modernen, eleganten bremerhavener Hause vergleichen, das Kaufmann ihnen für kaum sechshunderttausend Mark errichtet hat.

Schon die Hauptfront des in Muschelkalk ausgeführten Baus zeigt in ihrer einfachen ruhigen Gliederung der Massen, um wieviel Kaufmann seit dem Hebbeltheater an künstlerischer Energie und Sicherheit gewonnen hat. Ein vorspringendes Halboval, von zwei fensterlosen Seitenflügeln flankiert, enthält die Haupteingänge, von denen aus in starker Betonung der Vertikalen fünf schlanke Foyerfenster und

fünf über ihnen angeordnete Medaillonöffnungen bis zum Dachfirst hinaufführen; darüber erhebt sich, doppelt geschwungen, ein Kuppelbau, der, von den einfacheren Dachkonstruktionen der Seitenflügel umklammert, in glücklicher Lösung die fünf Flächen zu einer starken Einheit zusammenzieht. Vom Vorraum aus, in dem die brillante Holzschnitzerei eines Kassenschalters unsern Blick fesselt, führen sieben Flügeltüren zu einer galerieartig ausgebildeten Windfanganlage, an deren Schmalseiten die Treppen zum ersten Range liegen. Der Besucher, der, an die typische Grundrißlösung gewöhnt, nach den Aufgängen zum zweiten Rang fragt, erhält den Bescheid, daß das Theater trotz seinen fast tausend Plätzen nur einen Rang aufweist. Kaufmann hat hier eine neue Aufteilung der Sitzplätze versucht, indem er den zweiten Rang fortläßt und die entsprechenden Plätze im hinteren Teil eines langgezogenen, leicht ansteigenden Parketts anbringt. Die Besucher dieser Plätze führt er durch besondere Seitengänge ins Haus, an besondern Kassenschaltern vorbei, durch ein besonderes Foyer und dann durch eine Tür an der Rückseite des Zuschauerraums an ihren Ort. Diese Neuerung hat zweifellos ihre Vorteile. Sie vermeidet die verzerrte Perspektive des zweiten Ranges und erlaubt es, das ganze Haus niedriger zu halten. Trotzdem glaube ich, daß sie in Zukunft nur für Stadttheater zu verwenden sein wird, das heißt: dort, wo jede Platzkategorie ihr Stammpublikum hat, das seinen besondern Eingang kennt und sich einprägt. Anderswo wird man jedenfalls an der Konzentrierung auf einen gemeinsamen Eintritt für alle Besucher festhalten müssen.

Der Zuschauerraum ist wiederum, wie im Hebbeltheater, eine Orgie in Holz. Die Wände, die Brüstungen des Ranges, die Decken der Rangauslage, alles ist wiederum mit vielfach gesperrten Hölzern getäfelt: mit afrikanischer Birne, mit Nußbaum, mit Polisander und Ebenholz. Daneben sind auf den ersten Blick gegenüber dem Hebbeltheater deutliche Fortschritte bemerkbar: die Seitenflügel des ersten Ranges, die dort einige tote Punkte enthielten, sind hier lebendiger geschwungen, so daß alle Plätze einen guten Blick auf die Bühne gewähren; die Plätze des Parketts gehen von den vorderen bis zu den hinteren Reihen allmählich aus einer starkgekrümmten bogenförmigen Anordnung zur geraden Linie über, das Parkett wirkt jedoch trotz diesem häufigen Wechsel im Ausmaß des Krümmungsradius durchaus einheitlich; die Arbeitstreppen hat Kaufmann wiederum zu beiden Seiten der Bühnenöffnung angeordnet, er hat aber diesmal die fatalen ‚Türme‘ des Hebbeltheaters glücklich vermieden, indem er die Treppen hinter konisch zur Bühne verlaufenden Proszeniumsflächen verbirgt und so durch einen unbewußten Zwang den Blick des Zuschauers immer wieder auf die Bühne leitet.

Den Bühnenausschnitt umgibt Kaufmann in Bremerhaven wie im Hebbeltheater mit einem breiten schwarzen Bildrahmen, den ich

nicht unterlassen kann aufs nachdrücklichste zu bekämpfen. Der Streit, ob das Bühnenbild in einen abgrenzenden Rahmen zu bringen, oder ob zwischen Bühne und Zuschauerraum ein freier Zusammenhang herzustellen sei, mag hier ruhen. Dieser Rahmen, dem Kaufmann eine so besondere Liebe entgegenbringt, ist für alle Fälle nur sehr selten eine Begrenzung des Bühnenbildes. Denn er ist starr und unvariabel und bedingt bei einer kleineren Szene große tote Flächen, die durch einen zweiten verschiebbaren Proszeniumsmantel oder durch Vorhänge nur notdürftig ausgefüllt werden.

Auch die Anordnung der Logen ist die gleiche wie im Hebbeltheater; nur besitzen die Seitenlogen, entsprechend dem patriarchalischen Charakter der Stadt, je einen besonderen Salon. Vor einer schwierigen Aufgabe stand Kaufmann bei der Ausgestaltung des Plafonds. Eine ‚wohltätige‘ Stiftung forderte eine allegorische Ausmalung der Decke, gegen die sich Kaufmann natürlich mit aller Macht wehrte. Der Kompromiß, den man endlich schloß — eine Einspannung der Deckengemälde in ornamentale Felder — konnte nur einen halben Erfolg haben und hat wohl auch den Maler August Unger, dem diese undankbare Aufgabe zufiel, schwer behindert. Das Beste, was Unger in diesem Hause geschaffen hat, ist ein weinroter Wagnervorhang, der in silbernen, schwarzen und grünen Applikationen außerordentlich delikate Kontraste gegen die Grundfarbe zeigt.

Der technische Apparat der Bühne ist vorzüglich und den Bedürfnissen eines mittleren Stadttheaters entsprechend. Bedauerlich ist nur, daß Kaufmann seinen früheren Versuch, den Beleuchtungsapparat besser unterzubringen, so rasch aufgegeben hat. Er hatte im Hebbeltheater den ausgezeichneten Einfall, den Beleuchter mit seinem ganzen System von Hebeln und Rädern neben dem Souffleur zu placieren, sodaß der Techniker von seinem Platz aus stets die ganze Bühne übersieht; freilich war die Einrichtung im Hebbeltheater unvollkommen, da sie den Beleuchter vollkommen von der Bühne abschnitt und ihn zwang, ohnmächtig zuzusehen, wenn einmal an der Reflektoren- und Effektbeleuchtung, die aus besonderen hinten gelegenen Kabeln gespeist wird, etwas in Unordnung geriet. Ein bequemer Verbindungsgang zwischen dem vorn an der Rampe placierten Beleuchter und jenem hinten gelegenen Kabelsystem würde einen großen Fortschritt bedeuten. In Bremerhaven hat Kaufmann — ich weiß nicht, aus welchen Gründen — seines früheren guten Einfalls nicht mehr gedacht und den Beleuchtungsapparat an seinem üblichen Platz gelassen.

Den Clou des Theaters bildet das — selbstverständlich! — bohnenförmige Foyer. Eine Wandtäfelung in lichtbrauner Birke wird oben durch einen prächtig geschnitzten dunkeln Polisanderfries gekrönt, für den ebenso wie für den figürlichen Schmuck der Fassaden der berliner Bildhauer Feuerhahn verantwortlich zeichnet.

So sicher das bremerhavener Haus, für sich betrachtet, ein uneingeschränktes Lob verdient, so sicher es allenthalben die künstlerische und technische Entwicklung Kaufmanns im besten Lichte zeigt — man kann ein leises Staunen darüber nicht unterdrücken, daß es (namentlich im Foyer und im Zuschauerraum) eigentlich nur eine Variation des Themas Hebbeltheater darstellt. Hat Kaufmann die Absicht, auch bei seinen zukünftigen Bauten an einem einmal glücklich gefundenen Typus so unwandelbar festzuhalten? Ein Beispiel mag ihn schrecken. Die Theater, die Helmer und Fellner gebaut haben, sind in mancher Beziehung, namentlich in technischer, ganz ausgezeichnet; aber es wirkt eben auf die Dauer unendlich langweilig, in Wien und Berlin, in Budapest und Kopenhagen, in Cottbus und Teschen phantasielos immer wieder die gleiche Schablone heruntergepinselt zu sehen. Kaufmann soll in den nächsten zwei Jahren die Spielhäuser der berliner und wiener Freien Volksbühne bauen, das heißt: Häuser, die mehr als andre einer ganz bestimmten Idee dienen, derselben Idee an zwei in ihrer Theaterkultur gänzlich verschiedenen Städten. Ich wünsche, daß er bei der Lösung dieser Aufgaben die geflammte Birke und den Polisander, die schwarze Eiche und den afrikanischen Birnbaum gründlich vergesse, daß er statt der Variationen eines alten Themas nun einmal ein neues Thema vortrage! Daß er das kann, daran zweifle ich nicht einen Augenblick.

Wilhelm von Scholz / von Leonhardt Adelt

Wilhelm von Scholz scheint mir unter den gleichgerichteten Dramatikern der jüngsten Zeit der einzige, dessen Entwicklung beharrlich durchgeführt und in sich abgeschlossen ist, solcherart, daß er sich heute über seinem Ausgangspunkte wiederfindet: in einem höhern Begreifen, dessen Lächeln den Tod passiert hat. Die geläuterte Einsicht in das Wesen des Tragischen hat seine Mystik zu einem dramatischen Idealismus verdichtet, der ‚Meroë‘ — in dem gleichen Sinne wie das Drama Hebbels — zu einem Pfeiler jener Brücke macht, die zeitlos das Zeitliche überbrückt. Da nunmehr seine Kunst, in Atemholen und Armedehnen, in sinnendem Zurückschauen und besonnenem Distanzschätzen, auf dem Punkte hält, den sie in ihren Anfängen aus einem dramaturgischen Irrtum heraus als retrospektive Betrachtung auf das einzelne Drama selbst anwandte, so mag damit Art und Anlaß für den Versuch gegeben sein, die künstlerische Persönlichkeit des Dramatikers Wilhelm von Scholz aus dem zurückgelegten Wege klarzustellen. Es soll im übrigen nicht der kritischen Abschätzung vorgegriffen sein, die mit der sich mehrenden Interpretation des Dramatikers durch das Theater Hand in Hand geht.

*

Alle Dichtung ist letzten Grundes Klage über die Vergänglichkeit, Rettung in den Schein des Unvergänglichen. Denn das einzig Feststehende und Vorausbestimmte an unserm Dasein ist der Tod: das Nicht-Dasein. Während der Materialismus es schlechthin für das Nichtsein nimmt, setzt umgekehrt für den Mystiker „alles Nachsinnen über das Leben, alle Versuche, es zu deuten, mit dem Tod ein". Leben ist der Schatten, den der Tod wirft; Drama, in diesem Sinne, Schattenspiel. Was der Verfasser der ‚Unsichtbaren Bibliothek' als Historiker bekundet, geht an die Adresse seiner jungen Jahre zurück: „Der Tod ist ein Spiegel, an dem die bunte Wirklichkeit abbricht, um sich in seiner Tiefe vom Ende zum Anfang zu wiederholen. Die Menschheit hat Jahrhunderte lang, wie ein spielendes Tier, das den Spiegel nicht begreift, hinter das eine Tiefe vortäuschende Glas zu langen getrachtet, um die wesentlichere Ergänzung des Lebens zu finden. Der gespielte Raum schien ihr ins Unendliche zu führen." Auch der junge Scholz begriff die Welt durch die mystische Inbrunst, die den Tod durchdringt, und indem er die Ahnung von dem ideellen Zusammenhange des Kosmos in sinnbildliche Form brachte, entstanden seine frühen Dramen (‚Der Besiegte', ‚Der Gast', die Balladen und Szenen des ‚Spiegels'), die unter dem Motto gehen: Vom Tod das Leben lernen. Die gegenseitige Bedingtheit von Tod und Leben ist ihm in jenem ersten Stadium an sich dramatisch, der Wille über diese Bedingtheit hinaus, der sich als Lust und Liebe darstellt, tragischer Konflikt. Liebe und Lust, in ihrem mystischen Verhältnis zum Tode nichts als dessen gegensätzliche Erscheinungsform, zwingen diesen in eine dramatische Aktivität, die bühnenmäßig Gestalt verlangt. Da der Tod — als eine für die Betrachtung rein negative Erscheinung — aus sich heraus keine Sinnfälligkeit entwickeln kann, sieht sich der Dichter auf die symbolische Umschreibung angewiesen, die gefühlsmäßig (als Stimmung) und sinnbildlich (als Allegorie) erfolgt. Die Vergänglichkeit wird Dramenheld (‚Der Besiegte'), der Tod, der dramatisch nur den unzweideutigen Ausdruck für ein individuelles Erledigtsein abgeben dürfte, wird — als Allgemeinerscheinung — Gegenspieler gegen den Helden (‚Der Gast'). Ihre Sinnbildlichkeit wiederholt sich in episodischen Gestalten (so im ‚Gast': der graue Mann = die Pest; die Dirne Leonore und der alte Chronikenschreiber Nagel im Schlußbild = Wahnsinn und Tod) und mit dem Spiegelspiel eines Theaters im Theater (‚Der Gast', ‚Der Jude von Konstanz'); sie wird im einzelnen durch sachliche Symbole gestützt: Türme und Dombau, die, gleichwie im ‚Baumeister Solneß' und in der ‚Versunkenen Glocke', einsame Höhe bedeuten, Kerzen, die niederbrennen, und dergleichen. Der dramatische Dialog, der ein sinnfälliges Geschehen gedanklich zu begründen hat, ersetzt sich zwangsweise durch den philosophischen, der umgekehrt Gedanken sinnfällig machen soll, und wenn auch die Sage (in

dem Prolog zum ‚Besiegten‘) warnt: „Sucht nicht das Wort, das alles lösen kann“, so zwingt doch die subjektive Willkür des symbolischen Ausdrucks zu einer nachträglich zusammenfassenden Deutung, die nur ihre stimmungsvolle Einkleidung vor der Trivialität jeder Rätsellösung bewahrt. Noch im ‚Juden von Konstanz‘, wo Scholz bereits diese retrospektive Betrachtung vom Tode aus als antidramatisch erkannt hat, glaubt er den Epilog als „eine Situation der vollen, letzten Aussprache, als das Gegenbild des voraufgegangenen Dramas, das er im raumlos Geistigen aufrollt“, nicht entbehren zu können: freilich nur mehr, weil seine Technik seiner dramaturgischen Einsicht hier noch nicht Schritt gehalten hat.

Die überschätzten Ausdrucksmöglichkeiten dieser ersten, mystischen Periode streben im Grunde der Ballade zu, die epische und lyrische Bestandteile dramatisch aufmischt und von Scholz selbst als eine Vorstufe zum Drama gewertet wird (wie denn auch Stucken seine frühe Dichtung Ballade nennt), und haben sich demgemäß in dem balladesken Königsmärchen ‚Das Schwert‘ (im ‚Spiegel‘) am restlosesten kristallisiert. Im übrigen gab uns der Dichter damals die Musik und Bildhaftigkeit seiner Verse und jene vertiefte Stimmung, die aus einem vorbereitenden Moment zum Ausklang wird und die Rückübersetzung aus der Abstraktion in das Gefühl vermittelt; er hat in dieser Hinsicht nichts Schöneres geschrieben als den ‚Gast‘. Den Dramatiker kennzeichnet die symphonische Bewältigung der Masse.

*

Im ‚Spiegel‘ findet sich ein Tagebuchblatt:

Ists noch das versunkene Säumen
in dem Rausch Vergangenheit?
Ist es noch das trunkene Träumen
über Ziel und neuer Zeit?

Werde dir die Welt das stille,
schweigende Gegebensein!
Und es geh erlöst dein Wille
zeugend in dein Schauen ein!

Dieses Blatt sei als Motiv vor die zweite Periode des Dramatikers Scholz gestellt, die ihn aus der Nähe Maeterlincks in die Nachfolge Hebbels rückt und mit dem ‚Juden von Konstanz‘ großzügig vorbereitet, was ‚Meroë‘, in der vollkommenen Durchdringung des menschlichen durch den ideellen Gehalt, erfüllt.

Fortan ist nicht mehr der Tod Ausgangspunkt für die Betrachtung, sondern das Leben. Der Schöpferwille löst der Welt die Zunge. Denn wie es schon in dem frühesten Einakter ‚Mein Fürst!‘ heißt: „Jedes Ereignis, jede Tat, jede Aeußerung selbst hat einen anderen Wert, als die ihr beilegen, die sie taten“. Und was hier von dem einzelnen Individuum gilt, gilt auch von ihrer Gesamtheit: „Das Trei-

bende in der Geschichte sind die Unterströme, die großen führenden Ströme, die mit elementarer Gewalt alles mit sich reißen. Von Zeit zu Zeit brechen sie einmal hervor." Als dieses treibende Element erkennt Scholz die Ideen. Ihre primitive Verkörperung durch einzelne gegensätzliche Individuen und ihr entsprechender Ausdruck durch die dialektische Auseinandersetzung weicht mit seiner zweiten Entwicklungsstufe dem ideellen Widerstreit im Individuum selbst. Daher ist der Held aus sich stets aktiv und Passivität ein Fehler der dramatischen Anlage. Die konfliktheischende Situation darf nicht an seine intellektuelle Minderwertigkeit geknüpft sein, sondern die tiefste Artung der Persönlichkeit entscheidet. Nur die ganz großen, elementaren, unverrückbaren Charakterzüge sind dramatisch wirksam, wie denn auch die Sprache ihrerseits an sich schon das Individuellste zum Typischen erhebt. Im ‚Juden von Konstanz' — der sich ja auch als kulturhistorisches Gemälde ansprechen läßt — spielen noch kleine persönliche Züge episodisch hinein. ‚Meroë' aber ist aus allen irritierenden Erinnerungen in vorgeschichtliche Zeit entrückt und auf die wenigen großen Linien allgemeiner Charaktereigenschaften und Urempfindungen — wie: Willen zur Macht, Wertbewußtsein, Kindesliebe, Gerechtigkeitssinn — gebracht, die das dramatische Geschehen mit der Gewalt ihrer eingeborenen Notwendigkeit dem Ausgang zutreiben. Durch diese Zurückführung auf Elemente, die gemeinsamer Besitz der Menschheit sind, bewahrt Scholzens Dramatik in ihrer allgemeinen die höchstpersönliche Wesenheit für einen jeden von uns; allein zugleich wird dadurch die erst halbwegs überwundene Kälte einer Zeit gegen ihn verständlich, die sich gewöhnt hatte, das Typische mit dem Schablonenhaften gleichzustellen, und für ihr Teil die seelische Differenzierung als künstlerischen Selbstzweck bis zum Raffinement betrieb. Wenn Scholz nun freilich weiter folgert, daß die Psychologie nur „wie Farbe an einem Bau" sei, so mag man das als Widerspruch gegen das psychologische Drama gelten lassen, aber das schiefe Bild bemängeln. Denn ohne die Kontrolle der Psychologie, die Barometer für die Zustandsänderungen des Innern und keinesfalls äußerlicher Farbenauftrag sein sollte, kann es leicht dahin kommen, daß das Individuum nicht mehr von seiner ideellen Artung, sondern ausschließlich von der vorgefaßten und ihm aufgedrängten dramatischen Idee bestimmt wird, eine Gefahr, der, zum Beispiel, der (Scholz gewidmete) ‚Demetrios' von Paul Ernst erlegen ist, und die auch in den — desungeachtet psychologisch überzeugenden — ‚Juden von Konstanz' eine gewisse ernüchternde Mathematik wenigstens des choragischen Beiwerks hineinträgt. Anderseits aber wird, und das ist ausschlaggebend, durch diese strenge Ausscheidung aller detaillierenden Momente, in denen sich der Ausdruck der Art mit den Reflexen des Milieus verwirrend mischt, der Begriff des Tragischen in einer seit Hebbel unerhörten Lauterkeit wiederhergestellt.

Eine Tragödie entsteht, „wo die Bedingtheit hohen Wertes und seines Unterganges, ihr Zusammengeschmiedetsein, ihr Hervorgehen auseinander, ihr Bestehen voreinander sichtbar hervorspringt". Alle Tragik hat nur den einen Ausgang, der für uns Tod heißt. Der Jude von Konstanz setzt konvertierend den Fuß auf die Forderung seines Herkommens, da er nur dadurch in seine ideelle Berufung: Arzt zu sein, aufsteigen kann; aber es wäre gleicherweise seine Schuld und Selbstvernichtung gewesen, wenn er dem Herkommen seine Berufung geopfert hätte. Denn der wertvolle Mensch — und nur er ist fähig, tragischer Charakter zu sein — verneint das Kompromiß: er strebt zutiefst nach der Identität mit der Idee, in die er, als das Zeitliche in das Ewige, einbegriffen ist, und an der sich seine Fassungskraft unter bestimmten Umständen bis zur Selbstvernichtung steigert. Er ist, gleich Hebbels Mariamne und Scholzens Meroë, Zeit seines Lebens unters Schwert gestellt.

Als das höchstgesteigerte Sinnbild der Idee gilt Scholz das Königtum: es ist, in seiner ursprünglichen Bedeutung, der Idee, die es repräsentiert, bis zu dem Grade angenähert, daß es bereits stärker als die stärkste Persönlichkeit ist und nur die schwächeren, die Kompromiß-Naturen sich seiner Uebermacht entziehen können. Der König hält bereits „in dem Punkte, in dem alle persönlichen Kräfte sich durchkreuzen und aufheben" — vulgärer ausgedrückt: „Der seiner äußern Stellung nach Mächtigste ist gerade durch diese Stellung gebundener, machtloser als andre. Seine Hauptkraft, sein Wille müssen den Erfordernissen dieser Stellung, den unterhaltenden Funktionen, seinen Pflichten dienen." Wenn König Sarias, Meroës Gemahl, ausziehen möchte, die Welt, die er erobert hat, noch einmal zu erobern (ein Wunsch, der sich in seinem Sohne gegen ihn erfüllt), so rührt er damit an die Tragödie menschlicher Gebundenheit überhaupt: der Weg ist Lust, das Ziel Erledigtsein, über das hinaus die Idee sich ewig neue Ziele setzt — hier die Kultur, die, aus blutiger Eroberung gezeugt, ihren Erzeuger ausschließt. Dieses Streben nach der Ueberwindung unsrer Bedingtheit, das für den großen Wollenden so zwingend ist wie für die Motte der Flug ins Licht, trägt den Keim tragischer Selbstvernichtung in sich: über das Ich hinaus führt keine Brücke — sei es Werk oder Weib: der eigene Sohn wäre als willenlose Kopie der väterlichen Individualität unwürdig und unfähig zum Königtum, als geborener König aber behauptet er seine Berufung gegen den, der sie bedroht, gegen den Vater. Und auch das Weib, als Mutter Vorstufe zu dem neuen Ich, das aus ihr aufsteigt, und an das sie sich abgibt, weigert dem Manne den Weg über sich hinaus, den er sich durch sie zu schaffen meinte: Meroë wird, da Sarias sie zu seinem Werkzeug gegen den Sohn schmieden will, zum Schwerte, das ihn fällt. Das Rad des

Schicksals zermalmt den, der in seine Speichen greift: die Idee stellt sich selbsttätig in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder her.

An diesem Punkte seines dramaturgischen Werdeganges passiert Wilhelm von Scholz das tragische Genie Hebbels, ohne in ihm aufzugehen. Denn während Hebbel als ein Fixstern in sich beruht, rundet Scholz seine Bahn, die nun vorübergehend aus der Einsicht in die Gegen-Einsicht einläuft. Hebbel ist Nur-Tragiker: er hat keinen Humor. Scholz schreibt, nach den ‚Gedanken zum Drama', die ‚Unsichtbare Bibliothek', worin er seine Gedanken nicht wie der landläufige Kritiker an reale fremde, sondern an imaginäre selbstgeschmiedete Kleiderhaken hängt, und er schreibt — wie Shakespeare zwischen seinen Tragödien — nach dem ‚Juden von Konstanz' und ‚Meroë' den Schwank von den ‚Vertauschten Seelen'. Humor ist die Antithese des Tragischen, die sich, rein gedanklich durchgeführt, als Paradoxon formuliert. Alle letzte Konsequenz ist, bei der Bedingtheit auch unsrer Begriffsfähigkeit, Parodie. Die Zersetzung des Individuums durch die Idee — worauf die Tragödie scheinbar hinausläuft — führt zur Relativität aller Werte: Untreue kann Treue, Haß Liebe, ein König Bettler und ein Bettler König sein — es kommt ganz auf den subjektiven Standpunkt an. Aber auch das Subjekt selbst — jenes Wesen, „das ein jeder ohne Kopf spazieren sieht": unser Ich — kann folgerecht nur relative Existenz haben: niemand kennt sich noch weiß er, wieso Ich Ich bin. Der Dichter vollends, dessen Schicksal es ist, mit seinem Ich in fremde Gestalten zu schlüpfen, ist durch sich selbst schon Sinnbild jener Fragwürdigkeit, die letzten Grundes zwischen Sein und Schein keine Unterscheidung weiß, und wenn es, nach Hebbel, Sache des Dramatikers ist, sein Inneres zu symbolisieren, so muß ihm auch das Recht auf das paradoxe Gegenspiel zu seiner tragischen Einsicht unbenommen bleiben. Der unbekannte Greis in den ‚Vertauschten Seelen', der willkürlich in entseelten Leibern aufersteht und verjüngt in die Zukunft geht, ist, bildlich gesprochen, Wilhelm von Scholz, der Tirso war und vordem namenlose andre: das Zauberspiel wiederholt sich mit immer neuen Illusionisten.

Man lasse sich indes nicht täuschen: der Dichter der ‚Vertauschten Seelen' und der ‚Unsichtbaren Bibliothek' ist nicht so sehr der Zyniker, der den verwegenen Sprung ins Leere tut, als der heimgekehrte Mystiker, der die Frage von einst: „Bin ich nicht wirklich, bin ich nur ein Bild?" in ihrem tiefern Sinne zu verstehen gelernt hat. Denn die Verneinung wie die Bejahung des Ich setzen gleicherweise ein Positives voraus: den Willen, der durch sich erlöst. Der Zwiespalt zwischen unsrer menschlichen Bedingtheit und dem eingeborenen, nach Identität mit der Idee strebenden Willen: dieser Zwiespalt wird durch die schöpferische Tat, indem er sich in ihr kreuzt, aufgehoben. Zweiheit wird immer wieder eins: im Kinde, in Gott.

Vertauschte Seelen

Nach der eindrucksmagern Aufführung hofft man, durchs Buch aufgeklärt zu werden. Da wittert man denn wenigstens, was der Dichter sich gedacht hat. Der König Fadlallah wird durch wechselnde Gestalten geführt, um nach tieferer Einsicht ins Leben ein besserer König, ein besserer Gatte, ein besserer Mensch zu sein. Wenn der Mann uns nur vorher, nachher und mittendrin im allergeringsten interessierte! Aber da alles Traum und Schein, Symbol und Spiel sein soll, so schieben wir diesem Helden uns selber unter, um zu irgend einem Anteil zu kommen. Dann scheint das Stück sagen zu wollen, daß unsre Entwicklung davon abhängt, in wie viel menschliche Seelen und bis zu welchem Grade wir uns in sie versenken und versetzen können. Also eine Erziehungskomödie. „Der Mensch erkennt sich selber nur im Menschen; nur die andern lehren jeden, wer er sei" — so oder ähnlich hat dasselbe wie Scholz einer seiner Kollegen ausgedrückt, der vor ihm den Vorzug der Kürze, der Klarheit und der Könnerschaft hat. Denn Scholz, einer unsrer scharfsinnigsten Aesthetiker, ist hier ganz in der Begrifflichkeit stecken geblieben, ist fast nirgends zum Poeten geworden. Er gibt etwa ein ekstatisches, ein phantastisches und ein erotisches Zwischenspiel. Dieses erotische Zwischenspiel nun wird von einem Eunuchen ausgeführt. Das ist bezeichnend. Genau so sind Ekstase und Phantasie verschnitten und gelähmt und bringen es gerade zu einem dünnen Gepiepse. Scholz versucht weiterhin ein Gegenstück zum Amphitryon-Motiv: während Zeus als Amphitryon zu dessen Alkmene kommt und für Amphitryon gehalten wird, kommt König Fadlallah in Gestalt eines Bettlers zu seiner Königin und kann ihr das Gefühl nicht verwirren, wird als Fadlallah — wenn auch nicht erkannt, so doch gespürt. Wie müßte solch eine Szene dastehen! Wie müßte es in ihr und um sie von großen Ahnungen rauschen! Aber sie verpufft. Scholz erklärt in einem Nachspiel, daß er sich von denjenigen mißverstanden fühle, die gelacht hätten, statt zu weinen. Er darf nicht enttäuscht sein, da er ja den Ernst seiner Dichtung in tausendundeine Groteskenverwechslung eingekapselt hat.

Nur daß eigentlich gar nicht so viel gelacht worden ist. Das war wieder unsre Enttäuschung. Es wäre uns am Ende recht gewesen, unsre Nachdenklichkeit und Andacht öfters pausieren und uns von einer feinern oder gröbern Komik lächern oder durchschütteln zu lassen. Aber dazu hätte es auch wirklich Komik und nicht blos das Rezept zur Komik sein müssen. Man denkt, zum vierten Mal, an den Haremswächter. Scholz sieht alle abenteuerlich-drolligen Möglichkeiten, die in seinem

Thema liegen und rechnet aus, wie sie abzuwandeln und zu verschlingen sind, um einzuschlagen. Aber die wenigsten schlagen ein. Wie es Dramatiker gibt, die nicht aufhören können, so kann dieser zunächst einmal nicht anfangen. Man ist bereits mürbe, eh es richtig losgeht. Ist es endlich soweit, dann variiert Scholz sein Thema nur insofern, als er einigermaßen unter den Körpern abwechselt, in die seine Seelen schlüpfen. Tatsächlich wäre es nötig, daß er unter seinen Einfällen abwechselte. Im Grunde aber wiederholt er fortwährend den einen Einfall, daß ein Lebendiger die Formel spricht oder andeutet, die ihn tötet und gleichzeitig einen Toten belebt. Merkwürdig, daß Scholz gar nicht auf das Zauberwort gekommen ist, das seine tote Komödie auch dann belebt hätte, wenn er nicht mehr als seinen einen Einfall gehabt hätte. Das Wort, die Silbe lautet: Reim. Scholz scheint nicht zu wissen, daß geglückte Reime für sich allein ein trockenes Stück witzig, ein eintöniges Stück unterhaltend machen können. Dabei hätte er sich blos zu fragen brauchen, warum das Nachspiel von zwei Seiten launiger und wirksamer geraten ist als die übrigen hundertfünfzig Seiten. Nicht so sehr dank der Anwendung jenes einen Einfalls auf den Dichter selber wie dank dem Reim. Durch ihn wird die schleichende, erschrecklich mühsam vorwärtsholpernde Komödie plötzlich beflügelt. Zu spät, zu spät! Für dieses Nachspiel wäre die Vaterschaft irgend eines Tirso de Molina aufrecht zu erhalten gewesen. Für den Hauptteil der Komödie kam kein andrer Autor als ein schwerer, grüblerischer Deutscher in Betracht.

Um so mehr hätte die Aufführung ein rechtes Scherzotempo haben sollen. Dazu war die Regie leider zu pedantisch. Sie hatte treulich alles befolgt, was das Buch vorschreibt. Aber da im Buch keinerlei Ueberschuß ist, so war das eben zu wenig. Die Komik lag in kleinen pantomimischen Einlagen mit musikalischer Begleitung, in übertriebenen Geräten und andern Beisteuerungen des erfindungsreichen Malers Ernst Stern weit mehr als im Geblüt der Schauspieler. Selbst so zuverlässige Exzentriks wie Biensfeldt und Arnold, die freilich keineswegs blos Exzentriks sind, überboten den Dichter nicht sonderlich. Herr Henrich war als richtiger König schwächer denn als parodierender Bettler, und Herr Kühne bewies in jeder Verwandlung seine Verwendbarkeit. Mit vollern Mitteln bewies Wegener das feinste Stilgefühl und eine wunderbare Männlichkeit. Nur sein Humor war auch nicht üppiger als Scholzens. Melpomene in der Komödie war Fräulein Mary Dietrich, die sich beinahe zu begeistert ausgab. Deswegen und in jedem Falle bleibt dies ungewöhnliche Talent ein Fressen für den wahren Regisseur. Für dieses Mal war Herr von Winterstein ver-

antwortlich. Denn Reinhardt hatte zu selbiger Zeit die ‚Schöne Helena' für Wien zu appretieren, und das putzig-hitzige Hollaenderchen mußte in einem Artikel die herzlichen und leidenschaftlichen, verliebten und entzückten, febrilen und halluzinatorischen Vorgänge schildern, die sich bei seinen Regieleistungen in ihm abspielen. Wer diese Schilderung liest, wird dem Hollaenderchen keineswegs zugeben, daß es, wie es von sich behauptet, „allgemach zur komischen Figur zu werden beginnt", sondern ihm aufrichtig versichern können, daß es bereits eine ist. Hoffentlich aber wird unser Clown, wenn die Direktorswürde ihn wieder zu einem seriösen Menschen gemacht hat, bei seiner unverdrießlichen Energie es noch dahin bringen, daß alle jene schönen herzlichen, entzückten und andern Vorgänge sich angesichts seiner Arbeit auch einmal in uns abspielen.

Gedichte / von Wilhelm von Scholz

Ueber dem Fluß

Auf der Nachtbrücke schreiten
wir beide. Tiefmitten ist Gleiten.
Unsichtbar schlingt der Fluß
die Pfeiler und die breiten
Steinbogen in das Gleiten.
Die schwebende Brücke muß
mitfließen, aus seinen Weiten
einmündend das Land mitgleiten
auf uferlos dunklem Fluß . . .

Gefühle leuchten auf . . .

Gefühle leuchten auf, Gefühle schwinden.
Ich küsse dich. Errätst du meinen Sinn?
Als ich dich suchte, konnt' ich dich nicht finden.
Dem Fremdgewordnen gibst du still dich hin.
Ich will dich meinem Leben tief verbinden,
ich halte dich. Du weißt nicht, wer ich bin.
Gefühle leuchten auf. Gefühle schwinden.

Wir alle . . .

Wir alle sind in uns allein.
In schwerelosem ewigem Falle
gleiten wir in uns selbst hinein
wie in die Nacht. Wir sinken alle
zur selben Tiefe ohne Ziel.
Wird es ein Ruh'n, ein Sichbesinnen?
Im Blick zurück, woher die Seele fiel,
ist neuen Fallens unerhört Beginnen.

Vom tschechischen Nationaltheater / von Willi Handl

(Fortsetzung)

2

Das Repertoire zeigt die gesunde Tendenz, von außen her aufzunehmen, was irgend der eigenen Entwicklung in gerader Linie förderlich sein mag. Es ist ein kosmopolitisches Repertoire: Schiller, Goethe, Shakespeare, Ibsen, Oscar Wilde und Hermann Bahr finden sich darin. Von national besonders reizbaren Leuten wird gegen diese Aufnahme fremden Materials nicht selten der Vorwurf der Ausländerei erhoben. Die Menge achtet auf solches Geschrei kaum mehr als irgendwo anders; sie fühlt sich in ihren nationalen Instinkten wohl unerschütterlich sicher. Ja, auch unter den fremden Dramen werden nicht etwa die slawischen bevorzugt; und das mag auf den ersten Blick wunderlich erscheinen. Denn man könnte doch glauben, daß solche Verwandtschaft in Sprache und Geblüt die Neigung der Leitenden, das Temperament der Spieler und den Eifer des Publikums besonders anziehen müßte. Es scheint aber, daß hier der Drang nach einer ausgeglichenen westeuropäischen Kultur doch noch stärker wirkt als die Gefühle einer vagen Zugehörigkeit zur Rasse. Das moderne russische Drama gar, das planlose Diskussion und breite Zustandsmalerei einsetzt, wo das unsre aus kampfreicher Wechselrede die entscheidende Aktion entspringen läßt, ist unserm Gefühl im Grunde so fremd, daß wir es fast immer nur als Ausnahme, als Kontrastwirkung und kaum je als direkte Bereicherung in unsre Theater aufnehmen können. Aehnlich muß wohl auch hier die Reaktion des allgemeinen Geschmacks auf solche Stücke sein; denn sie erscheinen kaum öfter als bei uns.

Ueber das tschechische Drama selbst zu urteilen, steht mir nicht zu. Mich wundert es nur, daß dieses Volk, dem soviel selbstbewußter Ungestüm nachgesagt wird, in der heroisch-nationalen Tragödie nicht reicher und eigenwüchsiger produziert, noch keine beispielgebende Klassizität darin erreicht hat. Das mag mit der sozialen Entwicklung zusammenhängen, die dem Bürger bisher wohl den Trotz des Aufstrebenden, aber noch nicht die große Ruhe des Ueberschauenden geben konnte; und diese allein ermöglicht erst eine Vollendung im hohen Drama — dem weisesten, gerechtesten, übermenschlichsten Werk aller Künste. Es fehlt nun keineswegs an Versuchen, ein Bild der Welt, wie es der Sehnsucht und den Instinkten des Volkes notwendig erscheinen muß, an großen geschichtlichen Symbolen lebendig zu machen. Aber diese Versuche haben nach dem übereinstimmenden Urteil der besten Kenner noch keine genügende Freiheit der Form; sind bei aller innern Wahrhaftigkeit in allem Aeußern noch zu sehr abhängig; sind noch nicht zu der eigenen Fülle und Reife gediehen, die einen Vergleich

mit den klassischen Schöpfungen anderer europäischer Völker, ja auch nur mit den besten ihrer heutigen Stildramen zuließen. Und von einer modernen Gesellschaftskomödie der Tschechen hört man fast gar nichts. Die Gründe hierfür sind klar: Diese Gesellschaft hat wohl eine außerordentliche Lebenskraft und Lebenslust, aber gerade darum noch lange nicht die sorglose Sicherheit, aus der sich's gelassen auf die Humoristika der eigenen Haltung und Führung hinuntersieht. Im Gegenteil: gewisse Zeichen sprechen dafür, daß diese aufwärts drängenden Schichten in ihrem hitzigen Bestreben, vor sich selbst und vor den andern für voll zu gelten, von mancherlei Problematik, Zweifeln und Verzweiflungen auf eine gefährliche Weise angegriffen sind. Es ist anzunehmen, daß dies die spezifischen Schmerzen einer Entwicklung sind, die hier vom ängstlichen Nationalismus jählings zu einer selbstherrlichen Weltbürgerschaft hinüber will. Das geringere Volk, das sich solchen Dranges, wie begreiflich, noch lange nicht bewußt ist, spürt auch nichts von diesen Schmerzen. Es ist durchaus von geraden, ungespaltenen Instinkten, von einer ungeheuer gesunden Sinnlichkeit und zumeist bei allerbester Laune. Die Konvention, die von einer besondern slawischen Melancholie wissen will, erscheint hier — so tief der Blick des fremden Beobachters eindringen kann — als eine völlig kernlose Fabel. Die ungebrochene, fröhliche Lebendigkeit des Volkes hat sich denn auch auf den nationalen Bühnen in ihrer ganzen Leuchtkraft abgespielt. Vom tschechischen Volksstück wird gesagt, daß es an Echtheit, an Reichtum originaler Gestalten, an Tiefe des Gemüts auch neben den besten deutschen Komödien der gleichen Art — Raimund nicht ausgenommen — mit höchsten Ehren bestehen kann. Eine gewisse Bestätigung hierfür findet selbst der Unkundige immer dann, wenn in Stücken von ganz anderm Stil zufällig eine Figur auftaucht, die eine Möglichkeit volkstümlicher Zeichnung zuläßt: etwa ein treuer Diener, ein alter Haushälter, ein ehrlicher Bauer, oder sonst etwas gutmütig Angejahrtes, Schlichtes und Behäbiges. Dann werden plötzlich auf der Bühne Gestalten lebendig, deren Perspektive mit unverkennbarer Deutlichkeit auf eine bewährte und zärtlich gehegte Tradition gediegenster volkstümlicher Darstellung hinweist. Seltsam, daß diese kräftige dramatische Gattung augenblicklich auf dem tschechischen Theater ebenso rar geworden ist, wie auf dem unsrigen. Für die Gebiete der deutschen Kunst kann dies mit der mächtigen Entwicklung des großen Bürgertums erklärt werden, das an dem engen Realismus und an den gemütvollen Tröstungen des Volksstückes keinen rechten Gefallen mehr finden mag. Bei den Tschechen ist aber heute noch der Kleinbürger am stärksten, dem gerade diese Ansicht des Lebens wie aus der Seele gesprochen wäre. Es könnte nur sein, daß ihn die politische Ueberhitzung seiner Atmosphäre vom Genusse so gemütlicher Stimmungen fernhält.

Das Volksstück der Tschechen schwindet dahin; die Keime seiner gestaltenden Kraft, seine Liebe zum schlicht Menschlichen, seine Sehnsucht nach Frieden und stiller Beglückung sind aber in einem andern fruchtbaren Boden geborgen. Zugleich mit dem Volksstück oder unmittelbar nach ihm begann das Märchendrama zu blühen. Seine Motive strömen ihm in reichster Fülle aus den Unerschöpflichkeiten der böhmischen Volkssage zu. In der Verknüpfung enger irdischer Schicksale mit den Ratschlüssen und Richtersprüchen der Ueberirdischen mag es den Gedichten Raimunds irgendwie ähneln. Es scheint aber, daß seine Empfindsamkeit, insbesondere in der Darstellung des Weiblichen und der verliebten Beziehungen überhaupt, noch viel zarter, sein Schwung vergeistigter und sublimer ist. Nach allem, was ich davon weiß, erscheint hier die Welt der Feen und der spukhaften Mächte keineswegs so hausbacken familiär, wie etwa bei Raimund. Dieser hat doch zumeist nur städtische Märchen geschrieben; alles Wunder vollendet sich dort an den Menschen selbst, an ihrer äußern oder innern Gestalt. Hier aber ist Wald und Berg und Blumenwelt, ist das Geheimnis der unbewußt webenden Natur in das wunderbare Geschehen mit einbezogen. Daraus ergibt sich ein Reichtum an ungesuchter tiefer Symbolik, wie kaum irgendwo auf dem gleichen Gebiete anderer Literaturen. Schade, daß auch diese prächtige, im ursprünglichsten Empfinden des Volkes verankerte Gattung zuletzt augenscheinlich ein wenig aus der Mode gekommen ist. Den tschechischen Dramatikern erscheinen für jetzt wohl die Versuche, das große historische Stildrama auszubilden, wichtiger. Hierin kann jedoch erst unter ganz bestimmten politischen und sozialen Bedingungen die volle Reife gesichert sein.

(Fortsetzung folgt)

Kleine Tragödie in zehn Kapiteln / von Theodor Lessing

1

Die Hoftheaterintendanz hatte endlich, einem mehrfachen ‚Eingesandt' unsres führenden Intelligenzblattes Folge gebend, für Freitag, den zehnten November, die Jungfrau-Aufführung angesetzt, und Fräulein Kühnemann, welche sich in den oberen Gymnasialklassen großer Sympathien erfreut, sollte das Mädchen von Orleans spielen. Professor Sievers saß in der zweiten Reihe des Parkets und hatte seine Familie mitgebracht, seine Gemahlin sowie seine beiden ältesten Töchter, Minni und Aenni, zwei flachsblonde und bleichsüchtige ‚grazile Blondinen', mit ewig erstaunten Wasseraugen, welche sich soeben anschickten, Fräulein Kühnemann zum ersten Mal als Jungfrau von Orleans zu bewundern.

2

Des Professors Leben war normal verlaufen. Mit vierundzwanzig Jahren war er am Stadt-Lyceum Probekandidat geworden, für Deutsch, Geschichte und Religion. Mit sechsundzwanzig wurde er fest angestellt und hatte Karla geheiratet, bekanntlich eine Nichte von Konsistorialrat Pannemeier. Seit sechs Jahren war er Oberlehrer, seit vier Jahren Professor. Und da er bei der Provinzialschulbehörde gut angeschrieben stand, so konnte er sich berechtigte Hoffnung machen, daß er die Rektoratsstelle an Oberrealschule III, um die er sich soeben beworben hatte, in den nächsten Tagen erhalten werde.

Das Orchester setzte feierlich die Instrumente an zu Wagners Pilgerchor aus dem Tannhäuser. In einer hinteren Parkettreihe strömten zwei Damen starke Moschusgerüche aus. Alles dies bewirkte, daß Friedrich W. Sievers in die angenehmsten Träumereien versank. „Laß mich", rief er plötzlich aus, denn er fühlte durch ein Zupfen seiner Gemahlin sich gestört. Doch im gleichen Augenblick entdeckte er die Veranlassung ihrer Zeichen.

3

Ein korpulenter Herr mit Glatze zwängte sich in die vorderste Reihe des Parketts. In seiner Begleitung befand sich eine junge Dame, ein wenig auffallend gekleidet und sehr onduliert, eine Dame von Welt offenbar, eine elegante Dame. Der Herr war etwa fünfzigjährig, aber sein goldenes Pincenez, sein Seidentuch war irgend etwas andres, gab ihm das Ansehen eines jugendlichen Bonvivants. Das war der Schulrat. Mit seiner Begleiterin steuerte er auf die leeren Plätze der ersten Reihe, unmittelbar vor Familie Sievers. Welch eine Fügung! schoß es dem Professor durch den Kopf. Es wird sich ein Gespräch über Schillers Jungfrau ergeben. Ein literarisches Gespräch, bei welchem der Geheimrat die günstigste Meinung über seine Fähigkeiten gewinnen wird. Und indem er das dachte, hörte er schon den Geheimrat mit jovialer Lebendigkeit rufen: „Ah, was sehe ich, mein werter Kollege! Auch im Theater? Jajaja, das bewährte klassische Repertoire, unser allverehrter Schiller!"

Nun etwas Bedeutendes! schoß es durch das Hirn des Professors. Aber er erinnerte sich nur einiger unmotivierter Sätze aus der Literaturgeschichte, die er in der Klasse durchgenommen hatte. Schiller ist mehr subjektiv, während Goethe objektiv ist. Der Geheimrat, welcher eine Dame im ersten Rang betrachtete, sagte flüchtig: „Sehr gut, lieber Kollege!" denn seiner Gemütsart war die schöne Ehrfurcht des Sieversschen Charakter zu fremd. „Sehr gut!" sagte er, als der Vorhang in die Höhe rauschte.

Ländliche Gegend Frankreichs. Links das Kreuz, rechts die hohen Eichen. Darunter Thibaut mit seinen Töchtern.

Professor Sievers schlug seinen Schiller auf. Er hatte ihn mit-

gebracht, um zu verfolgen, ob die Schauspieler Fehler machen, und um die Stellen, welche sie auslassen würden, mit seinem Bleistift anzumerken.

4

Niemals wird ein Mensch ergründen, was die Veranlassung war. Eine Fliege? Der Moschusgeruch der beiden Damen in der hinteren Reihe? Genug: es geschah während des großen Monologes unsrer Kühnemann, daß Friedrich W. Sievers niesen mußte. Aber im Augenblick darauf übersah er schon die Situation. Der Geheimrat wischte mit dem Taschentuch, die erste Parkettreihe blickte sich wütend um. Und in einem dumpfen, dunklen Gefühl zog Sievers spontan sein rotgeblümtes Tuch und tupfte mit einer Art mütterlichen Empfindens zart und ehrerbietig das Hinterhaupt seines Vorgesetzten. „Verrückt geworden?" hörte er diesen rufen. Sievers schwindelte. Das alles war das Werk kaum einer Sekunde. Die junge elegante Dame saß da und stopfte ihr zartes Batisttuch in den Mund. Der Geheimrat tat, wie wenn nichts vorgefallen wäre. Minni und Aenni hielten sich an den Händen und wünschten in den Boden zu sinken. Sievers saß starr, entgeistert und tränenlos. Er dachte an den Rektorposten. Aber Karla, seine Frau, eine starke Seele, flüsterte ihm zu: „Du bittest in der Pause um Entschuldigung . . ."

5

So kam die große Pause. Die Menschen strömten an die Büfetts. Der Geheimrat hatte seiner Begleiterin den Arm gereicht, um sie ins obere Foyer zu führen. Ein schreckliches Gedränge. Um den Geheimrat bildete sich eine angeregt plaudernde Damengruppe. Endlich, als schon das erste Klingelzeichen ertönte, und die Menschen begannen, wieder auf ihre Plätze zu gehen, da löste sich der Schulrat einen Augenblick aus seiner Gruppe. Ich gehe auch auf die Toilette, dachte Sievers, welcher den Schulrat nicht einen Augenblick aus den Augen gelassen hatte. Vor der Türe rede ich ihn an. Und gegen seine tiefe und edle Scheu kämpfend, stotterte er also vor der besagten Türe: „Sie entschuldigen, Herr Geheimrat . . . Vorhin . . ." „Was wollen Sie eigentlich?" brummte der andre unwirsch. „Ich hatte das Unglück . . . Es war während des Monologes: Lebt wohl ihr Berge . . . die Platte Herrn Geheimrats . . .". „Herr Kollege", brauste der Geheimrat auf, „es ist gut, es ist gut, ich weiß Bescheid!"

6

„Wie hat ers aufgenommen?" hauchte die geborene Pannemeier, als sie ihren Gatten kreideweiß zu seinem Sitz zurückkehren sah. „Unversöhnlich", flüsterte ihr Mann verzweifelt. Da aber bewährte sich, was unser großer Goethe zum Preise edler Frauen so schön gesungen hat. „Habe Mut" flüsterte die starke Seele. „Ich werde es tun, heute, heute Abend noch . . . . ".

Die Jungfrau war gestorben. Die Menschen drängten in die Garderoben. Der Geheimrat hatte seiner Begleiterin einen eleganten Abendmantel übergeworfen und stand im Begriff, im Portal unsres Hoftheaters einen Wagen heranzurufen, als Frau Professor Sievers, von ihrer Familie abgesondert, mit einem gewinnenden, ja geradezu süßem Lächeln auf ihn zueilte. „Verehrter Herr Geheimrat", sagte sie, „entschuldigen Sie nur für ein Augenblickchen." „Ich bitte", sagte der Geheimrat — und sie ergriff die Hand des Gewaltigen. „Es ist uns beiden so leid, so bitter, bitter leid. Er hatte das Unglück, gerade während des Monologes: Lebt wohl ihr Berge . . ." Der Geheimrat fuhr herum, wie von der bekannten Tarantel gestochen. Seine elegante Begleiterin stopfte wieder das Batisttüchlein in den Mund. „Gnädige Frau", rief er, „ich meine doch Ihrem Herrn Gemahl gesagt zu haben, daß die Sache erledigt ist. Erledigt. Es scheint mir", so fügte er fast giftig, und mehr zu seiner Begleiterin gewendet hinzu, „es scheint mir, daß es manchen Herrschaften am nötigen sittlichen Ernste gebricht." Damit winkte er nach dem Wagen.

7

Furchtbar war die Nacht. Schlaflos wälzte sich die Familie. Kaum war der Professor am andern Morgen fähig, seine Unterrichtsstunde zu geben. Ob die Kollegen es schon wußten? Ob die Sekundaner schon feixten? An diesem Tage hätte seine Ernennung zum Rektor schon eintreffen können, aber sie kam nicht. Und auch alle folgenden Tage kam sie nicht. Eine schreckliche Woche verging. Was war zu tun? Es war ja klar: der Geheimrat hielt die Entschuldigung, vielleicht schon das Niesen für malitiös. Zu Ende mit dem Rektorat. Zu Ende. Der Professor ging freudlos umher. Freudlos vegetierte er dahin. Endlich kam die erlösende Anregung von Seiten der edlen Frau. „Ich halte das nicht aus, Friedrich", rief sie, „es muß etwas geschehen. Ziehe deinen Frack an und deine weißen Handschuhe und nimm bei ihm eine Audienz. Alles tue, Friedrich, um den Vorwurf des Mangels an sittlichem Ernst von einer bisher unbescholtenen hannoverschen Familie abzuwälzen." So zog er sich seinen Frack an; sorglich war er gebügelt. Sie selber band ihm seinen neuen weißen Shlips.

8

Der Schulrat wünschte zum Frühschoppen bei Schweinekasten zu gehen. Er stand in seinem Amtszimmer vor dem großen Wandspiegel und rieb sich den Kopf ein mit einem zarten Oel, welches ein Friseur ihm anempfohlen hatte als sehr befähigt, Haarwurzeln zu stärken. „Kuhlkatz", rief er, „bringen Sie die Aktenmappe, die Arbeit drängt, ich muß gehen." Kuhlkatz, der Amtsdiener, welcher im Vorzimmer wartete, kam und meldete, daß noch ein Petent erschienen sei; der Professor Sievers vom Stadt-Lyceum, welcher dringend um eine

Audienz bei Herrn Geheimrat bitten lasse. „Sievers“, murrte der Geheimrat, „was will der Mann? Er kommt zu spät. Ich bin beschäftigt. Sagen Sie ihm, die Arbeit drängt. Oder nein, lassen Sie ihn herein, aber kurz, bitte kurz.“ Einige Minuten später erschien im Rahmen der Türe der Professor Sievers, in seinem Frack, in seinen weißen Handschuhen und bereit, wenn es sein müßte, durch einen Fußfall Verzeihung sich zu verschaffen. „Herr Geheimrat“, begann er, „da bin ich, keine Ruhe hat es mir gelassen. Es war taktlos, ich weiß, unzart, unehrerbietig, aber es geschah unbewußt.“ „Was wollen Sie denn?“ schrie der Geheimrat, „ich verstehe Sie nicht.“ „Ich weiß“, begann Sievers wieder, „es war taktlos, unzart, ich bereue es. Nicht das Niesen, es war Zufall, aber bei der Bitte um Entschuldigung das Wort Platte ...“ „Herr“, brüllte jetzt der Geheimrat, „Sie sind entweder der dümmste Mensch, den ich je gesehen habe, oder der unverschämteste!“ Sievers stand sprachlos. Sollte er sich auf die Knie werfen? Er fühlte, auch das würde ihn nicht retten. „Nun“, sagte der Geheimrat mit einem plötzlich erkennenden Blick auf den ihm rätselhaften Zustand des andern, „ich verstehe, krank sind Sie, wollen Urlaub, nehmen Sie Urlaub. Sie haben Urlaub. Jetzt aber entschuldigen Sie mich, ich habe große Eile, die Arbeit drängt.“

9

Als am Abend dieses Tages der Vater nicht heimgekehrt war, benachrichtigte die gequälte Frau die Polizei. Aber meine Feder sträubt sich, zu erzählen, wo man den Unglücklichen, dessen Leben bis dahin makellos gewesen war, an jenem Unheilstage gefunden hat.

10

Man erlasse einer als sittlich bekannten Feder, den traurigen Untergang sowohl in intellektueller als in moralischer Beziehung auszumalen, der sich seit jenem Tage an einem bis dahin tadellosen Familienvater vollzog. Ob die Verzweiflung über das vorzeitige Ende einer hoffnungsvollen Karriere, ob Reue und Schuldbewußtsein den verdienstvollen Schulmann so tief hat sinken lassen, wer will es ergründen? Genug, als an einem hellichten Julimorgen der Professor an unserm Stadt-Lyceum Friedrich W. Sievers auf der Georgstraße in der Gosse vorgefunden wurde, da erteilte der Direktor ihm den Rat, sich pensionieren zu lassen. Die schwergeprüfte, ihres Ernährers beraubte Familie aber brachte ihn in ein Sanatorium. Als der Geheimrat diese Notiz in unserm Intelligenzblatt beim Frühstückskaffee las, wurde ihm bewußt, daß seine pädagogische Menschenkenntnis wieder einmal sich nicht getäuscht hatte. Dieser Mensch, so sagte er sich, war pathologisch. Dann trat er vor den großen Wandspiegel, holte aus der Westentasche einen kleineren Taschenspiegel und betrachtete sinnend sein Hinterhaupt. Uebrigens hat er die sehr ondulierte junge Dame geheiratet. Sie heißt Aranka.

Rundschau

Für Dauthendey

„Wie muß man schreien in die taube Welt,
Bis man verstanden wird von einem Einzigen.“
Dauthendey

Es ist allenthalben festgestellt worden, daß ‚Die Spielereien einer Kaiserin‘ ein höchst unvollkommenes Drama sind. Mag sein. Mag sein, daß sie ganz und gar nicht ‚gekonnt‘ sind. Soll aber auch nirgends gesagt werden, was Dauthendey gewollt hat? Er hat selber bekannt, daß er kein Drama geschrieben habe. Wozu also zerbrecht Ihr Euch den Kopf über Einheit der Zeit und die andern ‚Regeln‘ des Dramas? Wer Ohren hat, zu hören, der höre. Hört Ihr denn nicht den Schrei, der durch diese Dichtung geht? Habt Ihr nicht dieses alles selbst erlebt? Seht Ihr es nicht tagtäglich, ist es nicht die Tragödie der Menschheit und sollte kein Drama sein?

Die Ihr da vor Euch habt, sind gar nicht Katharina von Rußland und Menschikoff. Was gehen uns Katharina und Menschikoff an? Menschen sind es, die ein ganzes Leben lang um einander kämpfen und leiden und erst am Ende ihres Lebens zu einander kommen. Zu spät! Wie alle Menschen! Seht Euch selber so kämpfen und ringen. Seht den Jahrtausende alten Fluch der Menschheit in diesem Werke.

Ein einfaches Weib, das ihrem einfachen Manne in schlichter Treue zugetan ist, so zugetan, daß sie für ihn ihr Leben wagt, wird mit einem Schlage — durch einen einzigen Kuß — zur Liebe erweckt. Im ersten Augenblick, wo Menschikoff sie sieht, spürt er den Menschen in ihr, das Weib, das große, liebende Weib. Und nun beginnt der Jahrtausende alte Kampf. Auch Menschikoff ist ein Kind des Volkes. Auch er ist ein Mann mit niederer Kultur. Er sieht sie und weiß: er muß sie haben. So macht er sie sich leibeigen, macht sie zur Geliebten — nicht zu seiner Frau, zu seiner Fürstin! Noch hat er sich selbst und sie nicht erkannt. Sie fühlt: er ist nicht reif für ihre Liebe. Er ist schuld daran, daß sie in einer trunkenen Stimmung sich dem Zaren hingibt — dem Zaren, der sie zu seiner Zaritza macht! Nun aber erkennt Menschikoff, nun weiß er, wie er sie liebt.

Kann es eine größere Entwicklung in einem Drama geben? Denn nun nagt der Zweifel in diesem Manne, nun ist seine Seele vergiftet. Jedes Weib muß mit Katharinen gelitten haben, jedes Weib, das schon selbst das Eis in des Mannes Brust gefühlt hat, sein Mißtrauen und seine Zerrissenheit. Wie jauchzt diese Katharina, wenn sie ihren Menschikoff einen Moment von seinem Mißtrauen erlöst hat, wenn sie einen Moment seinen Mund gefühlt hat, wie damals, als er sie zum ersten Male küßte!

So ist das Leben. Es kommt irgend etwas, was zwei Menschen, die zu einander wollen, auseinander bringt, das heißt: solange sie sich nicht erkannt haben, solange sie einander nicht glauben. Seht doch im Hebbel nach, fragt doch

Herodes und Mariamne, fragt Hauptmanns Griseldis! Aber Ihr habt ja nicht einmal den Titel begriffen. In dem soviel Schmerz und Verzweiflung liegt! So spielen wir alle. Am meisten die Männer, die ihr ganzes Leben so leben wie Katharina, weil sie sich vergeblich nach der Reinheit sehnen. So sehnt sich Katharina, das Weib, nach der Reinheit, nach der Einheit mit dem einzigen Manne, und weil sie immer vergeblich sucht, so fängt sie an, zu spielen . . .

Man sagt, die Dichter prostituieren sich. Aber wenn sie es nicht tun, werden sie nicht verstanden. Wenn sie sich vor dem Publikum verstecken, sich selbst in fremde Gestalten und fremde Zeiten verbergen, weil sie sich nicht prostituieren wollen — dann werden sie nicht verstanden. „Wie muß man schreien in die taube Welt . . . .!' Grete Lissauer

Spieldramen

‚Johanna von Neapel' ist ein merkwürdig begabtes Stück, und wenn man bedenkt, daß es von einer Frau verfaßt ist, ein geradezu wunderbares Stück. Es stammt von Hanna Rademacher und ist bei Ernst Rowohlt in Leipzig als Buch erschienen. Es handelt von einem durchaus nicht originellen erotischen Thema und trotzdem — das ist das ganz Erstaunliche! — wird die Verfasserin nie banal, weder nach der altmodisch sentimentalen, noch nach der neumodisch brutalen Seite hin. Sie hat an den Lastern der Literaturmode, an der gekünstelten Worthitze, der geredeten Mystik der Neuromantiker überhaupt nur einen sehr bescheidenen, leicht in Abrechnung zu bringenden Anteil. Dagegen hat sie ein seltsam lebhaftes, siegreich durchdrungenes Gefühl für den Reiz dialogischen Gefechts, hat einen Sinn für die unaussprechbare Größe tragischer Menschen, die sich selbst zum Schicksal werden, hat eine Gabe, aus hart gefügten, karg geschmückten Sätzen Leben aufzucken zu lassen und alle Worte zur Bewegung, die Bewegung zu starken Bildern zu führen, eine Gabe, die durchaus ungewöhnlich ist — kurzum, es ist in der ganzen mir bekannten Literatur der erste Fall von echtem dramatischen Talent einer Frau.

Johanna von Neapel ist eine Herrschernatur ohne alle Hemmungen des Gemüts und des Gewissens. Statt der Liebe hat sie nur die Macht der Reize gekannt und mit allem Empfinden ganz zum Zweck geschaltet. Drei Gatten hat sie genommen und nach Bedarf mit mörderischer Einfachheit abgetan. Nun wird Karl von Durazzo ihr Ueberwinder, ein Mann, der an Geist und Leib stark und doch biegsam ist wie Stahl. Die gefangene Johanna will ihn nach alter Art überwinden: mit ihren Reizen will sie seine Sinne und seine Seele unterjochen, während ihr unberührter Geist an seinem Verderben arbeitet. Aber zum ersten Mal hat sie einen ebenbürtigen Gegner. An Karls Widerstand erhitzt sich ihre gespielte Leidenschaft zu echter Glut. Und als sie ihn schließlich überwindet, und er ganz an sie verloren scheint, schämt sie sich des gesponnenen Verrates und will, nun, da sie zum ersten Male liebt, verzichten und entfliehen. Aber sie wird ergriffen, die begonnene Verräterei

kommt an den Tag, und Karl, der ihr nun keine einzige wahre Empfindung mehr zu glauben vermag, erwürgt sie in der Raserei seines schwer erschütterten Selbstbewußtseins.

Das ist die Fabel: sie sagt an sich wenig; sie könnte sehr banal und könnte aeschyleïsch groß wirken. Hanna Rademacher steht der Größe jedenfalls näher, denn ihr Anteil haftet nicht an der seltsamen und rührenden Begebenheit, sondern an der Gewalt zweier großer, tief leidenschaftlicher Naturen; die schonungslose Wilde, der lächelnd Ueberlegene müssen einmal an die Grenzen der Menschheit kommen und zerschellen. Vor diesem starken Gefühl für persönliche Größe, das im Rhythmus manches Satzes, in der Vision mancher Gebärde sich kundgibt, wird die blutige Fabel zum blos zufälligen Anlaß. Es ist erstaunlich, mit wie wenigen Personen die Dichterin diese große Staatsaktion in Bewegung setzt, mit wie wenigen Strichen sie den gut eingestimmten Hintergrund, die wilde, aufgelöste Welt des stürzenden Mittelalters zu geben weiß. Ganz weit von aller femininen Geschwätzigkeit, von allem Kleben am sinnlich schönen Detail, das unsern romantischen Dichterlingen so verhängnisvoll wird, konzentriert diese mannhafte Frau Sprache und Szene auf das Bewegungsnotwendigste. Sie geht hierin noch zu weit, sie deutet Dinge an, die gestaltet werden müßten, sie gibt nicht jeder Bewegung die gebührende sprachliche Resonanz; es bleibt manches eine unruhig flimmernde Skizze, die in der Distanz der Bühne nicht deutlich werden wird. Aber es hat alles auch den genialischen Reiz der Skizze für den Kenner, und man sollte dies Drama unbedingt spielen, damit diese merkwürdige Frau, die das Unlernbare zu besitzen scheint, das Notwendige aus der Erfahrung hinzulernt. Julius Bab

Stockholms Kammerspiele

Man sollte meinen, daß eine Stadt, die zwölf ständige Theater zu ernähren vermag und außerdem über verschiedene Cabarets, Varietees und ähnliche Unternehmungen verfügt, ein wahrhaftiges Paradies für Theaterliebhaber und Theaterdirektoren sein müßte. Dies ist aber kaum der Fall. Die zwei königlichen Theater werden ohne Enthusiasmus geleitet und von den andern gehören fünf ein und derselben Person. Daraus ergibt sich ein Theaterengrosgeschäft, das für die Kunst lange nicht so vorteilhaft ist wie für die Kasse. Ein Theater mit einem wirklich guten Repertoire, ein intimes Theater im Genre der Reinhardtschen Kammerspiele hat uns also gefehlt, da das ‚Kleine Theater‘, das ausschließlich für Strindbergs Arbeiten gegründet worden war, seine Versprechungen nicht zu halten vermocht hat. Mit dem ‚Intimen Theater‘, das am dreiundzwanzigsten September eröffnet worden ist, hofft man Stockholm solch eine Bühne geschenkt zu haben. Hierfür bürgen die Gründer: Knut Michaelson, der ehemalige Direktor des Königlichen Schauspielhauses von Stockholm, und Gustaf Collijn, dramatischer Schriftsteller und Herausgeber der ersten Theaterzeitschrift Schwedens, der ‚Thalia‘.

Das Eröffnungsstück war ein

Schauspiel von Holger Drachmann. Für uns nüchterne Alltagsmenschen ist das Drama ‚Renaissance' eine klingende Fanfare, die zum Kampfe aufruft gegen alles Kleinliche und Schlechte im Leben, zum Kampf für das heilige Feuer der Kunst. In der Gestalt des großen Malers Tintoretto gibt Holger Drachmann ein Bild von sich selbst, von dem Zorn des alternden Dichters, des Künstlers gegen das herannahende Alter. Er schlägt sich blutig und zerreißt seine Seele, wenn etwas seinem Ideal, seiner Kunst in den Weg tritt. Für Tintoretto-Drachmann sind das Leben und die Kunst ohne die glühenden Impulse der Liebe undenkbar. Tintoretto, der Schüler Tizians, lebt im Venedig der Renaissance, und liebt alle schönen Frauen Venedigs, aber ganz besonders sein letztes Modell, Madonna Laetizia. Er liebt und malt sie mit der leidenschaftlichen Seele des Renaissance-Künstlers. Als ein Ritter, Andrea Balbi, der ein wüstes Leben führt, Laetizia raubt, schwindet Tintorettos Künstlermut mit den Liebesfreuden dahin, denn eine seiner besten und notwendigsten Farben ist die Liebesglut. Aber seine Lebenslust überwindet die Vorboten des Alters. Er rettet in einem Kampf, in dem er allein gegen zehn steht, eine arme Tochter Venedigs, das Naturkind Teresina, aus den Armen einiger wollüstigen Gesellen, behält sie bei sich, aber tötet sie mit einem Gifttrank, da er die aufflammende Leidenschaft des alternden Mannes für das reizende Kind fühlt. Tintoretto will nicht, daß sich nochmals ein Weib zwischen ihn und die große, heilige Kunst stelle. Der Meister und seine beiden Schüler malen die tote Teresina, die der Kunst geopfert worden ist . . . .

Es ist nicht leicht, auf einer kleinen Kammerspielbühne der ganzen aufflammenden Künstlerglut, dem überwältigenden Leben der Renaissance, dem Atelier des Künstlers, wo Frauen, Wein, Gesang und Kunst ein ganzes Leben lang Hand in Hand gelebt haben, Relief, Farbe und Form zu geben, während Venedig in seiner ganzen Pracht mit seiner glühenden Sonne und dem ruhigen stillen Wasser durchs Fenster hineinblickt. Um so bedeutender ist deshalb der Sieg, den das Theater gleich mit der Eröffnungsvorstellung errang. Die ganze Inszenierung ward in der gewandten Hand des Herrn Michaelsohn ein Vergnügen für Auge und Ohr. Herr Bror Olsson gab einen leidenschaftlichen Tintoretto prachtvoll, wenn ihm auch etwas von Drachmanns Geist fehlte, und man sah eine Teresina, die jeder Künstler geliebt hätte, von Doris Nelson geistvoll dargestellt. Diese junge Schauspielerin verspricht eine schwedische Eysoldt zu werden.

Auf dem Repertoire des Intimen Theaters findet man unter andern Dramen: Maeterlincks ‚Aglavaine und Selysette', Hauptmanns ‚Hannele', ‚Fannys erstes Stück' von Shaw, Strindberg, ‚Niemand weiß es' von Theodor Wolff und den ‚Turm des Schweigens', ein neues Schauspiel von Gustaf Collijn, das in Paris Erfolg hatte und nächstens im berliner Neuen Schauspielhaus aufgeführt werden wird.

G. Marcus

Hundstage

Ein Lustspiel in drei Akten von Korfiz Holm. Spielt in einer Sommerfrische der bayrischen Alpen. Personen: zwei Maler und ein Dichter mit ihren Frauen, eine geschiedene Malerin mit einer Millionenerbschaft. Der erste Maler ist nicht mehr ganz jung und liebt seine Frau, dennoch .... Der zweite ist leichtsinnig und faul, deswegen .... Der Dichter ist tapsig und hilflos, also: dennoch und deswegen .... Damit ist über die Handlung, zumal sie in den Hundstagen vor sich geht, alles gesagt. Man weiß, daß die Paare durcheinandergeschüttelt werden. Daß die Millionärin ihres Geldes, aber auch ihrer Schönheit wegen verfolgt wird. Daß es viel Verwirrung, wenig Tränen und eine glückliche Lösung gibt: die drei Paare sind wieder beisammen, die Millionärin ist fort. Ganz wie auf dem Theater. Was übrigens der Autor selbst am Schluß sagt. Der Kritiker muß sich also einstellen und nicht über Korfiz Holm, sondern unter ihn blicken. Da entdeckt er denn allerdings eine Legion schlechterer Lustspieldichter. Diese Kleinigkeit wird wenigstens mit Geschick von den handelnden Personen gefüllt. Sie will von verlegenen Episodenfiguren nichts wissen. Sie ist ebenso schüchtern im Gebrauch von Banalitäten, wie ängstlich vor Strudeln und Tiefen. Man regt sich zwar auf, aber schließlich rekelt man sich auch, wenn man sommerlich in einer Hängematte döst. Diese Menschen stehen nicht lächelnd über ihren Narrheiten und verzeihen sich aus verstehendem Herzen — sie fallen sich wieder in die Arme, weil es langweilig und nervenschädlich wäre, sich aufzuregen. So vermeidet Korfiz Holm freiwillig oder unfreiwillig die Belastungsprobe jedes echten Lustspiels (die seine zerbrechlichen Akte auch nicht vertragen hätten): in der Komik die Tragik zu zeigen und diese wieder spielend zu überwinden. Wenn er aber doch einmal seine Helden ihre Erlebnisse wichtig nehmen läßt oder gar den Titel symbolisch deuten will, so rutscht er gleich mit dem ganzen Phlegma seiner Personen in Sentimentalitäten und Plattheiten hinab. Glücklicherweise erschrickt er dann sofort vor sich selbst, reibt sich die Augen und nimmt wieder Haltung an. Nachdem ich mir nun ehrlich Mühe gegeben habe, der schläfrigen Hundstagsstimmung Korfiz Holms gerecht zu werden und mein Gewissen zu beruhigen, muß ich mir zum Schluß in einem Verzweiflungsschrei Luft machen und gestehen, daß ich im Grunde, weiß der Himmel, nichts Langweiligeres kenne, als solche salzlosen, lauen, plätschernden Lustspiele, die man nicht hassen und nicht lieben kann.

Rudolf Bernauers Regie war wie immer klug, glatt und sauber. Von seinen Darstellern traf Herr Gebühr den wurstig-ironischen Ton des Stückes am besten. Er hat eine vollendete Art, gutmütig und harmlos Bosheiten zu sagen, mit dem selbstverständlichsten Phlegma sich paradoxer Wahrheiten zu entledigen und mit der bürgerlichsten Gemächlichkeit den Lebemann zu spielen. Seine Komik, die der englischen verwandt sein könnte, hat etwas Idyllisches, Deutsches. Sie ist Humor.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Von Gerdt von Bassewitz erschien soeben ein Weihnachtsmärchenspiel ‚Peterchens Mondfahrt' im Buchverlag und Bühnenverlag von Ernst Rowohlt, Leipzig.

‚Basun', Schwank in drei Akten von Kurt Cassel, ist das erste Bühnenwerk, das die Nacktbewegung zum Gegenstande hat; es gelangt im Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhause in Berlin zur Uraufführung.

Max Dauthendey vollendete soeben ein neues Bühnenstück ‚Maja', skandinavische Bohême-Komödie in drei Akten. Es handelt sich um eine Literatursatire, in der die nordische Literatur in ihren größten Vertretern auftritt.

‚Christoph Columbus' lautet der Titel einer großen Oper, die Oskar Fried gegenwärtig komponiert, und die voraussichtlich 1913, in Szene gesetzt von Max Reinhardt, in Newyork ihre Erstaufführung erleben wird.

Molières ‚Don Juan' hat Max Grube übertragen und für die deutsche Bühne bearbeitet. Auf der von ihm geleiteten Meiningischen Hofbühne wird er diese Bearbeitung bald zur Uraufführung bringen.

Annahmen

P. Alexander: Peters Jagd nach dem Glück, Weihnachtsmärchen. Dresden, Zentralth.

M. Bernstein: Endlich allein, Lustspiel. München, Schauspielh., Urauff.

Ch. Cuvillier: Der lila Domino, Optte. in 3 Akten, Text v. Gatti u. Jenbach. Leipzig (St.), Hamburg (N. Optt. Th., Dir. A. Dippel f. Amerika u. England. (Schmiedell & Co.)

M. Dauthendey: Die Spielereien einer Kaiserin. Hamburg, Thaliatheater; Cöln, D. T.; Leipzig, Sch.; Stuttgart, Hofth.

C. Doell u. J. Leo: Thumm Linsenbarth, Eine Dissidentenkomödie. Bremen, St.

P. Ernst: Der Hulla, Lustspiel. Dresden, H.-Th., Urauff.

H. Eulenberg: Simson, Tragödie. Düsseldorf, St.; Stuttgart, Hofth., Urauff.

H. Franck: Herzog Heinrichs Heimkehr, Drama. Cottbus, St. (Oesterheld & Co.)

A. Friedmann: Die arme Margaret, Volksstück in 4 Akten nach der Erzählung von E. v. Handel-Mazzetti. Wien, D. Volksth. (Schmiedell & Co.)

L. Ganghofer: Die letzten Dinge. Stuttgart, Sch., Urauff.

Gozzi: Turandot. Bearb. v. K. Vollmoeller. Berlin, D. Th.

Homunculus: Wovon es abhängt. Vieraktige Komödie. Linz, Landschaftl. Th., Urauff.

E. Kaiser: Warra, Romantisches Schauspiel. Cöln, D. Th., Urauff.

H. Lavedan: Le Gout du Vice, Komödie in 4 Akten. Wien, Hofburgth. (Schmiedell & Co.)

L. Lenz: Das Herrenrecht, Schauspiel. Hamburg, St.

O. Malata: Königin Loanda, Operette. Chemnitz, St., Urauff.

H. Nathansen: Der Traum, Schauspiel in 3 Akten. Dresden, Hofth., Urauff.

A. Nossig: Die Legionäre, Versschauspiel. Berlin, Fr.-Wilhelmst. Schausph.

G. Prinz: Er kann nicht Nein sagen. Hamburg, St. (Ed. Bloch.)

E. Ritter: Herrgotts Tagediebe, Lustspiel in 3 Akten. Eisenach, St.

H. v. Rothschild: Rivalda. Klausenburg, Nationalth., Urauff.

T. See: Ein Weihnachtstraum, Märchen. Hamburg, St.

L. Thoma: Lottchens Geburtstag, Einaktiges Lustspiel. Berlin, Kl. Th.

Zensur

In Leipzig ist Wedekinds ‚Büchse von Pandora' von der Polizeibehörde verboten worden. Es waren beim Polizeiamt Beschwerden eingegangen mit der Bitte, weitere Aufführungen zu verhindern.

Vereine

Die Freie Volksbühne in Wien hat einen Vertrag mit der Volksoper abgeschlossen, wonach während der Saison 1911/12 allmonatlich Nachmittagsvorstellungen für die Mitglieder der Freien Volksbühne veranstaltet werden. Die erste dieser Vorstellungen wird eine Aufführung des ‚Fliegenden Holländers' bringen.

Vom wiener Theaterdirektorenverband geht uns nachstehende Mitteilung zu: „In den letzten Jahren ist es wiederholt vorgekommen, daß im Verlauf des Winters verschiedene Tourneen unternommen wurden, deren Direktoren ihre Truppe nicht aus engagementlosen Mitgliedern zusammenstellen, sondern festengagierte Mitglieder der Wiener und Provinzbühnen zum Kontraktbruch verleiteten. Derzeit sind wieder einige Tourneen im Entstehen. Zwei davon wollen nach Rußland, und es werden jetzt schon festengagierten Mitgliedern Anträge gemacht. Abgesehen davon, haben viele Tourneen, wie sich wiederholt gezeigt hat, einen traurigen Ausgang genommen und den Mitgliedern blieb nicht nur der pekuniäre Erfolg aus, sondern viele von ihnen mußten in fremden Städten im Elend zurückbleiben. Der Direktorenverband wird kein Mittel unversucht lassen, diesem Unfug zu steuern. Der Direktorenverband hat nun Schritte unternommen, nicht nur um das vorzeitige Loslösen der Mitglieder aus ihren bestehenden festen Verträgen zu verhindern, sondern auch gegen die Agenten, die festengagierten Mitgliedern unter dem Vorwand, dieselben legal freizumachen, verlockende Anträge zu auswärtigen Tourneen stellen, den Boykott zu verhängen."

Der Bureauchef Lion vom Stadttheater in Halle war aus der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörger ausgeschlossen worden, weil er angeblich deren humanitäre Bestrebungen geschädigt habe. Lion hatte auf Rückgängigmachung dieses Beschlusses geklagt, und die Zivilkammer des Landgerichts I Berlin hat seinem Antrage stattgegeben, so daß Lion zurzeit wieder Genossenschafter ist. Inzwischen hat der Lokalverband in Halle mit allen gegen zwei Stimmen beschlossen, an den Zentralausschuß der Genossenschaft ein Schreiben zu richten, in dem dieser ersucht wird, die Ausschließung Lions wieder rückgängig zu machen.

Unterricht

Dr. Alfieri, der bisherige Direktor der berliner Volksoper, hat eine neue ‚Gesangsakademie' ins Leben gerufen, an der von ihm und einem namhaften Lehrerkreise — Frau Petersen (Rezitation und Darstellung), den Herren Pfann (Operette), Rünger (Oper und Musiktheorie), Schüller (Partienstudium) und andern — Unterricht erteilt wird bis zur Konzert- und Bühnenreife. Dr. Alfieri selbst blickt auf eine achtzehnjährige erfolgreiche Lehrtätigkeit zurück.

Aufrufe

Das Frauenkomitee weiblicher Bühnenkünstlerinnen in Berlin bittet das Damenpublikum um recht zahlreiche Zuwendungen getragener, guterhaltener Toiletten. Die berliner Kostümzentrale hat den Zweck, mittellosen Bühnenkünstle-

rinnen durch kostenloses Ueberlassen geeigneter Toiletten zu unterstützen, da bis jetzt nur einige große Theater den weiblichen Mitgliedern die Kostüme liefern, die Toilettenansprüche aber in keinem Verhältnis zu den Gehältern stehen und somit eine Notlage geschaffen wurde, die die Schauspielerin oft zu einer schweren moralischen Schädigung verleitet. Sendungen sind zu richten an die Kostümzentrale des Frauenkomitees der G. D. B. A. Schöneberg-Berlin, Berchtesgadener Straße 18/19.

Bilanzen

Das Lessingtheater versandte dieser Tage an seine Sozietäre den Rechnungsabschluß des letzten Theaterjahres. Direktor Brahm war in der glücklichen Lage, eine Dividende von achtzehn Prozent zu verteilen außer der ständigen Kapitalverzinsung. Eine so hohe Dividende ist vordem noch nie erreicht.

Personalia

Karl Blasel, der allbekannte Komiker des wiener Carltheaters wird am sechzehnten Oktober achtzig Jahre alt.

Der Direktor der Großen Oper in Paris, Broussan, ist bei einem Automobilunfall schwer verletzt worden.

Nachdem Direktor Karlheinz Martin mit seiner Zivilklage gegen seine Frau, die Schauspielerin Traute Carlsen, auf Umschreibung von etwa 100 000 Mark Hypotheken keinen Erfolg gehabt hat, klagt er nunmehr in Freiburg, seinem jetzigen Wohnsitz, gegen seine Gattin. Er fordert von ihr eine monatliche Unterstützung von 900 Mark. Neben dieser Alimentationsklage läuft auch die Ehescheidungsklage.

Gastspiele

Berlin (N. K. Op.): Rudolf Christians, Sophie Wachner. (Hamlet, Faust, Romeo und Julia, Don Carlos.)

Budapest (Zirkus Betekow): Ensemble Max Reinhardt, Oedipus.

Cöln (St.): Konrad Herwarth. (Landgraf.)

Frankfurt a. M. (Opernh.): E. Schumann-Heink. (Azucena.)

Halle a. S. (St.): Reinh. Lüttjohann. (Mortimer.)

Karlsruhe (Hofth.): Th. Müller-Reichel. (Aennchen.)

Kopenhagen (Kgl. Th.): M. Labia, Dr. K. von Zawilowski. (Tosca.)

München (Festsp.): Mane Cahier (Brangäne), Lucy Weidt (Isolde).

Stuttgart (Hofth.): Marg. Matzenauer. (Walküre, Fidelio, Carmen.) — (Schauspielh.): Rudi Engel-Stehle. (Nora.)

Wien (Hofoper): Enrico Caruso. (Bajazzo, Rigoletto, Carmen.)

Nachrichten

Das fürstliche Schauspielhaus in Pyrmont, das bisher Eigentum Direktor Doktor Altmans aus Hannover war, wurde soeben von der fürstlichen Domänenkammer in Arolsen käuflich erworben. Direktor Altman gibt das Theater ab, weil ihn der Erfolg der soeben beendeten Sommerspielzeit des Deutschen Theaters in Hannover ermutigt hat, im nächsten Sommer hier mit dem ständigen Personal dieser Bühne Schauspielvorstellungen zu geben.

Wie bekannt, befindet sich entsprechend dem ungeheuren Zulauf zur Bühne jederzeit in Berlin eine große Anzahl tüchtiger Schauspieler und Schauspielerinnen von hiesigen wie von anerkannt guten auswärtigen Bühnen ohne festes Engagement. Um diese guten Kräfte nicht künstlerisch brach liegen zu lassen und ihnen eine würdige Existenzmöglichkeit zu bieten, plant das Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger mit diesen Künstlern während der kommenden Wintersaison in einer Reihe von Berliner Theatersälen Volks-

vorstellungen zu veranstalten, deren Ertrag den Darstellern zugute kommen soll. Die Verwaltung liegt in den Händen der Teilnehmer selbst, unter der Aegide der Bühnengenossenschaft. Sorgsam vorbereitete Vorstellungen sollen zu kleinen Eintrittspreisen demjenigen Teil der Bevölkerung geboten werden, der sich den Besuch der ständigen Theater versagen und sein Unterhaltungsbedürfnis in billigen Kinos, Singspielhallen und bei sonstigen fragwürdigen Theaterveranstaltungen befriedigen muß. So schreibt uns die Bühnengenossenschaft. Den auf Beteiligung reflektierenden Künstlern dürfte zu empfehlen sein, sich rechtzeitig bei der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Berlin SW., Charlottenstraße 85, anzumelden. Es können aber nur solche Kräfte berücksichtigt werden, welche bereits eine dreijährige erfolgreiche Bühnentätigkeit hinter sich haben.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. Wilhelm von Scholz: Vertauschte Seelen oder Die Komödie der Auferstehungen, Groteske in zwei Akten. Kammerspiele.

1. Es ist so viel Mathematik in diesen Seelenscherzen, daß Scherz und Seele förmlich vom Zifferngewirr der Gleichung erdrückt werden.

2. Uns ist der großen Stimmungen hingegebene Dichter lieber als dieser etwas krampfhaft lachende und lachen machende Dramatiker.

3. Schade, daß die ‚Vertauschten Seelen' nur eine theatralische Phantasterei sind.

4. Scholz überschätzt die Wirkungen grotesker Vorgänge, wenn er sie auf die Spieldauer von drei Stunden ausdehnte.

5. Die Tugend dieser Groteske ist nicht ihr völliges Gelingen. Ihre beste Eigenschaft ist, daß sie den Mut zur Phantasie hat.

II. Korfiz Holm: Hundstage Lustspiel in drei Akten. Theater in der Königgrätzerstraße.

1. Holm will ein paar hundert Leute zwei Stunden unterhalten.

2. Ein Stückchen heitern Lebens ist hier glücklich auf die Bühne übertragen, und daß es das frohgemut-sorglose Leben der höhern modernen Bohème ist, erhöht den Reiz der sehr einfachen dreiaktigen Episode.

3. Die drei dünnen Akte dieser Plauderei enthalten neben unerquicklichen Gemeinplätzen auch mancherlei nette Bemerkungen und muntere Gedanken.

4. Die nette Bagatelle geriet zu einem höchst unaufregenden, aber ganz behaglichen und unterhaltsamen Theaterabend von zwei flüchtigen Stunden.

5. Das Publikum blieb in guter Laune, auch als im letzten Akt der Faden riß und das Spielzeug recht armselig wurde. Als etwas wie eine Handlung, eine Intrige und ein Seelenleben einsetzen sollte, hörte alles auf.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 42
19. October 1911

Der fünfzigjährige Harden / von Theodor Lessing

Am zwanzigsten Oktober wird Maximilian Harden fünfzig Jahre alt. Ein Publizist, den jeder Gebildete im heutigen Deutschland kennt, von manchen geschätzt als der beste Politiker der Gegenwart, von vielen geehrt als Bismarcks hinterbliebenes Gewissen, von allen respektiert als eine Persönlichkeit mit hoher Ausdruckskultur und starker Kraft der Formung. Kein zweiter Zeitgenosse hat während zweier Jahrzehnte in unsrer gebildeten Bürgerwelt eine gleich entscheidende Stellung gehabt. Berechtigte Macht, und zäh bewahrt, obwohl zahlloser Gegner belfernder Neid und geheimer Ehrgeiz mit oft recht giftigen Pfeilen sie beschoß, zu niedrig zielend, um nur die Sohle des ungemein begabten Mannes zu berühren. Heute, am fünfzigsten Geburtstag, werden sie schweigen. Eine kultivierte Nation wird sich darauf besinnen, was sie fast ein Menschenalter lang an dem eigenartigen Manne besessen hat. Es werden die bekannten großen Worte fallen, wird in Fanfaren geredet werden, im Superlativ und mit Emphase. Und doch wird dabei nur die Gewißheit herausschauen, daß man ein lebendig widerspruchsvolles, noch in viele Kämpfe des Tages verstricktes Leben nicht geistig auswerten kann, ohne daß Liebe und Haß, färbend und fälschend, dazu mitwirkt. Ein Esprit, aus dem Nichts emporgestiegen, aus jener typischen intellektuellen Großstadtjugend ostberlinisch-jüdischer Herkunft, ein Talent der Bewußtheit und der rastlosen Arbeitskraft, das nichts mitbrachte als seine Feder und im zarten, fast knabenhaften Leibe den unbeugsamen Willen zur Höhe, den Willen, zu klimmen, wo Fittige fehlen — komplizierte Mitgiften, ein treues Leben lang in unbändige Selbstzucht genommen, bis ihnen schließlich Erfolg, ethisch fundierter Erfolg entblüht . . .: solcher Anblick erhebt, und solches Leben ist keine Kleinigkeit. Und ich wüßte nicht, wo im Geisterheere der Gegenwart man noch ein Mal diesen ermutigenden Anblick genöße, daß ein problematisch Einzelner, nur kraft geistiger Selbstzucht, zum Erzieher, ja, oft zum geheimen Orakel

eines Sechzigmillionenvolkes geworden ist. Und das ohne Amt, ohne Titel. Denn Harden der Politiker war niemals Repräsentant eines Volksteils, nie vorgeschobener Fürsprecher einer Gruppe und nicht einmal Bismarcks unbedingter Evangelist. Trotzdem führte er schließlich eine Feder, deren schreckliche Verantwortlichkeit bedrücken muß, da sie Staatsmänner einsetzt und vernichtet, Volksleidenschaften entflammen ließ und verlöschen machte.

Jeder verdiente Erfolg aus ehrlichem Ringen ist etwas Hohes. Hier aber handelt es sich um mehr: um den Sieg sittlichen Gesetzes. Denn zähe Selbstkultur und heiliger Ehrgeiz zur Leistung hieß ein im Kern amusisches Naturell — jäh, überzart, reizbar, hitzig und gefährlich impressionabel — sich umerziehen und ummodeln zum Schöpfer seines Selbst und eigenen Erzeuger.

Ich glaube, daß ich über keinen heute Schreibenden so viel nachgedacht habe, wie über Maximilian Harden. Meist aus persönlicher Abneigung, oft mit ethischem Mißtrauen, manchmal ergriffen, zuweilen in Spott, zuletzt in Ehrfurcht. Wer aber so viele entgegengesetzte Gefühle, an deren Widersprüchlichkeit nur der Nichtpsychologe glaubt, im Menschen entriegelt, besitzt die Substanz unverlierbarer Eigenart, welche man hinnehmen muß, wie sie ist. Zugeneigt oder abgeneigt, besser noch: ruhig erkennend.

Wir wollen also erkennen. Woher kommt der Zauber? Worin gründet diese Eigenheit? Man kann von ihren Grenzen her ungewöhnliche Menschen am besten charakterisieren. So sei vorweg bemerkt, wessen Maximilian Harden ermangelt. Kein geistiger Mensch ist er, nicht hintersonnen, nicht gedanklich. Und eben diese Grenze ist Vorzugsfehler und Cachet eines praktisch-publizistischen Geistertyps. Nur in Platos Idealstaat waren die Staatsmänner Philosophen. Aber an recht hohem Exponenten ließe sich heute zeigen, daß der Doktorhut der Philosophie für Enträtseler staatlicher Lebensfragen auch zur Fastnachtskrone werden kann. Hardens Genialität also ist nicht die der zeitlosen Geister. Es ist die Genialität eines großen Advokaten, des versierten Attachés, des modernen Börsianers, Organisators, Kapitäns der Industrie. Für den klügsten Makler und Mäkler des ‚deutschen Reichsgeschäfts‘ mußte dem so sein. Damit ist nicht gesagt, daß solcher Geist wenig über Leben und Weltall nachdenkt. Gerade eine treffsichere Urteilskraft, welche stark genug ist, um alle Dinge doppelt zu denken und von mancherlei Seiten belichten zu können, macht Hardens Wert. Aber dieses Genie gründet, in Kants Sprache ausgedrückt, nicht auf der reinen, sondern auf praktischer Vernunft und endet an den Grenzen von Tatsache und Erfahrung. Das Historisch-Novellistische, die sammelnde, beschreibende Tatsächlichkeit ist seine Domäne, die empirische Gegebenheit sein Revier. Also Wissenschaft, nicht Erkenntnis, weder der sinnlichen noch der inneren Welt. So wurde Harden

Politiker. Nicht wie Fichte, Comte oder Marx Politiker wurden (denn auch die trieben Politik), sondern in dem Sinne, wie Friedrich Gentz oder Varnhagen von Ense — zwei politische Naturen, denen Harden an Kultur und mehr noch an moralischem Fond überlegen ist.

Praktische Intelligenzen werden mehr zu belehren als zu offenbaren vermögen. Sie können nicht den Lebenden Ziele, können kaum tiefere Zwecke weisen, und versagen, wo das Regime der Zeit und Zeitung zu Ende ist: auf ideologischem, philosophischem Gebiet. Dafür deckt ihre unverlierbare Konkretheit das Bedürfnis des Tages, den unmittelbaren Geistesbedarf der Hunderttausende. Und Harden hat das geschmackvoll, kunstvoll getan, Tages-Geschichte und -Sensation verkleidend in das prachtstrotzende und gewählte Gewand des bewußt formenden Meisternovellisten. Mit unbegrenzter Tatsachenfreude trägt er zahllose petits faits zusammen, immer instruktiv und vor allem ungemein amüsant. Zahllose Menschen bezogen aus diesen Bienenstöcken ihre gesellige Bildung.

... Hannovers größter Mann, Leibniz, auch mehr ein enzyklopädisches als universales Genie, schrieb unter sein Bild halb selbstironisch: Je ne méprise presque rien. Diese Formel könnte auch dem Hardenschen Metier gelten, der Freude an der zeitlichen Tatsache und politischen Anekdote. Wenn dieser Autor fremdes Werk zitiert, so befeuert ihn die wunderliche Tatsachenwonne des ‚Beschlagenseins', nicht ringendes Auseinandersetzen mit der fremden Größe. Daher kommt es, daß im Genusse von Hardens außerordentlicher Leistung, mehr als bei jedem andern Schriftsteller, das Vergnügen über die Leistung als solche dem naiven Ergriffenwerden durch ein Sachliches den Weg verstellt. Man vergißt nicht leicht den Schreibenden hinter dem Gegenstand. Und man bewundert an ihm wiederum mehr ein erstrebtes Verdienst als unbefangene Tugend. Man sagt sich: Donnerwetter, was hat der Mann alles im Kopf! Was erfährt, liest, kennt er alles! Man ruft: Wie scharf, wie neu, wie geistreich, wie boshaft, wie prachtvoll! Aber selten ist er harmlos hingegeben und unmittelbar genug, um hinzureißen, statt zu überreden, und um seine allzu wissende Künstlerschaft an der leuchtenden Glut scheuloser Uroffenbarung hinschmelzen zu lassen. Zum Kuckuck! ruft man endlich, zählen die Entwicklungsperioden der Schriftsteller nach der Anschaffung neuer Bücher oder nach dem Erscheinen eines neuen Konversationslexikons? Gewiß, diese Speicher bergen auch Ideen. Aber das sind sozusagen Probleme der Grenze. Letzte Horizonte, aufdämmernd hinter den Riesenreihen ruminierter Tatsachen, nichts offenbarend, als daß das Latein des ‚Politikers' zu Ende ist. Ich fange beliebige solcher Verlegenheiten ein: Die öffentlich normierbare Sittlichkeit endet an der Nabelgrenze (eine der vielen Lieblingsfloskeln); die politische Moral der Völker und Staaten als Gesamtheiten ist eine andre als die Moral für den einzelnen (eine Anti-

nomie, denn somit gäbe es überhaupt keine ‚Moral'); wir können in Deutschland gewisser reaktionärer Manneswerte, der bekannten „preußischen Jacke, welche kratzt, aber warm hält" nicht entraten, ja, Fortschritt, Freiheit, Radikalismus — an sich sehr anständige Wörter — bedrohen Nationen mit Verweiblichung, ja, mit Untergang im Erhaltungskampfe. Probleme also: sie stehen da, wie Grenzpfähle einer Weltanschauung, welche seelenruhig auf logischen Aporieen schlummert. Ahnungslos an der Grenze, wo unpolitisches Denken zu fragen, zu forschen, in die Tiefe zu drängen erst beginnen mag.

Besonders liebenswürdig zeigt sich dieser ungedankliche Feuilletonismus in dem hübschen Dialog, mit welchem Harden sein jüngstes Werk, den zweiten Band seiner ‚Köpfe', schloß: ein Gespräch zwischen Tolstoi und Rockefeller. Eminent gemacht, zwei Lebensrichtungen, zwei Gewalten versinnlichend, die auch in Hardens Seele mit einander hadern. Ein platonischer Dialog, lehrreich untheoretisch. Er erschöpft die geschichtliche Situation, charakterisiert zeitliche Menschen als Kinder zeitlicher Wirklichkeit und läßt ihre Ideen wiederum just Produkt dieser Menschen sein. Aber kein Fragender könnte aus solchem Gespräch die mindeste Einsicht erlesen. Man möchte solche Geistigkeit kätzchenhaft, epigrammatisch nennen. Sie zielt, wie bei jedem geborenen Feuilletonisten, auf Pointen und Spitzen. Sie feilt, sie bastelt, fazettiert, reizt an. Aber dröhnt oder schluchzt nicht empor, erlöst nicht aus Tiefen, klingt nicht erlösend in Tiefen hinab. Und dennoch schimmert unter dem leichten Wellenschlag all des leichten Geplausches zuweilen ein Verborgenes hervor: Vineta, die verlorene Stadt, eine kindliche, sentimentale Seele, blutschwer, voll Liebebedürfnis und romantisch religiösen Lebensgefühls voll, eine Seele, die in Kampf und Krampf über sich selber hinausstieg. Ein Psycholog, verdächtig naiv, verdächtig wissend.

Ein Genie der Praktik und Taktik (der Staatsanwalt eines seiner zahlreichen Prozesse nannte ihn „Deutschlands erarbeitetsten Publizisten") spielt seine Erdenrolle unter Optik formaler Werte. Jenes hübsche Psychologenwort Nietzsches von dem „Schauspieler des eigenen Ideals", der so lange die Geste der Helden- oder Märtyrerrolle dem Volke vorlebt, bis sie ihm natürlich von innen herauskommt, paßt auch ein wenig auf diesen bewunderswerten Selbstkultivierer Harden. Weniger auf den Schriftsteller als auf den Redner. Der ist oft bewußt bis zur Pose; und doch gibt die Pose hier nichts als die schlichteste, von allem Pathos freie Sachlichkeit. Künstlich hat man zumal Hardens Stil genannt. Hat ihm vorgeworfen, daß er nicht erblutet wurde, daß er im Schoße wütender Eitelkeit erzeugt sei vom unkeuschen Willen, das Alltägliche aufzuschminken und mit tuschelndem Andeuten und Erratenlassen sich wichtig zu tun, ja, das Gleichgiltige literarisch zu ‚frisieren'. Wie ein Kammerzöfchen, so hieß es bei den Gegnern, kokettiere, prickle, medisiere dieser Mann. Nein, er komme

geschminkt, mit halbechtem Talmi, herausfordernd ausstaffiert und anreizend, wie jene Halbweltlerinnen, hinter denen die ernstesten Männer herlaufen, wie Kinder hinter Hamelns Rattenfänger. Ein oesterreichischer Nebenbuhler prägte sogar das Wort von Hardens ‚Desperantosprache‘. Wer dergleichen billigen Schimpf einfach nachspricht, handelt gewissenlos . . . Ich habe in meinem eben erschienenen ‚Fröhlichen Eselsquell‘ ein Spottkapitel über das kalozelische Gesetz aufgenommen, über die Kunst, das Unwichtige artistisch einzuwickeln; an Hardens Stil wird gezeigt, wie leicht es ist, nach der Zettelkasten- und Nachschlage-Methode im journalistischen Stelzenlauf zu siegen. Aber diese Harden-Parodie soll und darf nicht die persönliche Wahrhaftigkeit dieser Schreibart anzweifeln und nicht übersehen, daß auch hier die Grenze eine Stärke war. Es ist richtig: in Hardens Artikeln schlägt der Euphuismus Kobolz. Hier, indeß ich schreibe, habe ich sein oben genanntes Buch neben mir. Ich schlage es auf und greife zwei beliebige Stellen heraus. Hier, zum Beispiel, will er sagen: Herr von Heydebrand redete am zehnten November im Reichstag. Und was sagt er? „Herr von Heydebrand sprach am Tage Luthers und Schillers im Reichshaus.“ Oder hier will er sagen: Wir haben in Europa heute Erbmonarchie; nur an den östlichen Grenzen gibt es zuweilen noch Wahlmonarchien. Und wie sagt er das? „Rückfälle in den Brauch der Wahlmonarchie findet der Europens Leib umkreisende Blick heute ja höchstens noch auf den von Asiens Sonne gewärmten Flächen der Ostflanke.“ Fußangeln und Selbstschüsse — er kann nicht anders. Und parvenuhaft mag das sein und oft schwer erträglich. Weniger in politisch-biographischen Darstellungen als vor Werken der Kunst, wo die journalistische Mosaikintelligenz weniger tief lotet als in ihrem eigensten Element aktueller Sinnfälligkeiten. Aber mag dem so sein (und viel ließe sich sagen über den Mißbrauch der Hardenschen Rezepte durch die Köche, welche das Spicken und Trüffeln und Strohhalmkitzeln in seiner Schule lernten) —: hinter all der tiftelnden Mache steht ein blutender Mensch. Ein Mensch, der, paradox gesprochen, von den Windeln an ‚stilisiert‘ war, und dessen erster Lebenslaut ein französisches Zitat gewesen ist. Gewöhnt man sich an die Geistesart, dann wird man just ihre Treue gegen sich selbst bewundern, ja, den schmerzlichsten Konservativismus des Instinkts bei rastlos fortschrittlicher Kopfarbeit als Hardens Tragik erspähen. Auch das hysterische Umspringen des Gefühls (man lese, wie er heute, wie gestern urteilt über Holstein, Bülow, Dernburg, Bethmann, Sello, Meier-Graefe, über wen man will), auch der naiv erregbare Widerspruchsgeist des geborenen Frondeurs, der jede Meinung verläßt, sobald sie ‚öffentliche Meinung‘ geworden ist und cholerisch immer das Gegenteil zu glauben geneigt ist, immer das Gegenteil . . . : alles dieses und mehr möge niemanden täuschen über die starre Folgerichtigkeit und Echtheit eines Tempera-

ments! Wie billig hätte der Mann Lorbeeren pflücken können! Aber stets hat er, nach Goethes Rat, sichs sauer werden lassen. Wenn er schreibt, so prüft er gewissenhaft alle Quellen und gibt in bester Form ihren besten Extrakt. Wo leben noch solche Männer der Zeitung? Talente, deren Eigenart ganz auf den Tagesbedarf und die unmittelbare Wirkung, die Unsterblichkeit des Augenblicks hin verweist, und die dennoch im Reiche des Ewig-Zufälligen und Nur-Gesellschaftlichen und Eitlen („social gossip“ nennt Carlyle die Zeitungen), als Statthalter der Zeitlosen residieren, Wegefinger wenigstens zur Ewigkeit und Freunde aller Großen. Harden ist so klug, daß er heute sein Publikum (welches ja schließlich auch Mammute verdaut, wenn nur die Aktien nicht fallen) beliebig lenken könnte. Ihm liegt nichts dran. Er hat wohl Gewinn erstrebt, aber redlichen Gewinn. Und schließlich sollte man nicht einem Manne zum Vorwurf machen, daß seine Eigenart ihn dazu prädestinierte, Millionär zu werden, so wenig es Unehre macht, eines andern Geistes zu sein, der so angenehme Talente leider Gottes ausschließt. Wird Harden aber am fünfzigsten Geburtstag fühlen, daß er ein Glücklicher war? Nein, ein Märtyrer des Prokustesbettes, ein Mensch, der zwischen Spiegeln lebend, kaum glückliche Stunden kannte außer jenen seltenen, die eure Liebe zu oft ihm schuldig blieb.

Shakespeare / von Julius Bab

Sie rieten, großer Gott, an deiner Welt —
ihr kleiner Glaube wurde zum Verrat.
Schwachlistig sind sie vor dein Licht gestellt,
daß breit ihr Schatten durch die Dinge fällt,
und halbe Nacht ist ihre Schöpfertat!

Nur einer war, der war nicht schwach noch klug,
der war wie DU, der trat an deine Seiten
und sah, im vollen Licht, den bunten Zug
der Welt, die sein erhaben Antlitz trug,
in rauschenden Gestalten sich entbreiten.

Der war nicht eigen und nicht dunkelkühn,
der war nur wahr, der führte deine Spiele
durch aller Feuer mörderisches Glühn
und aller süßen Heiterkeiten Sprühn,
der Zeuge Gottes, rein zu ihrem Ziele.

Der sprach nicht recht und schuf den Tag nicht neu
und wies nicht, wie die Nächte seien könnten,
der war nur in dein Gold und deine Spreu
verliebt und schuf beglückt und brudertreu
bei Tag und Nacht an deinen Testamenten.

Das weite Land

Das weite Land ist die Seele des Menschen. Es gibt kostbarere Gleichnisse, auch in den Titeln Schnitzlerscher Dramen. Aber nehmen wirs hin und fragen wir lieber, was Schnitzler in ungefähr einem Dutzend weiter Länder gesehen hat. Dann fällt zunächst das weg, das ein einziger Tennisplatz ist, und ein paar andre, die an die seriösen Länder angrenzen, wie Operettenstaaten an Großstaaten, und die nur dazu da sind, um die Karte möglichst bunt zu machen. Schnitzler hat hier ab und zu nachdrücklich ans Theater gedacht. Er verschmäht nicht Schwankscherze, nicht Schwankfiguren, nicht Schwanksituationen. Aber es ist wirklich nicht zu bezweifeln, daß er sie, und übrigens mit Maß, in seine Tragikomödie hineingesetzt hat, weil er auch gröbere Elemente als uns, die wir ihm sicher sind, für die Tragik seiner Komödie gewinnen wollte. Verwunderlicher ist, welche anfängerhafte Not auf einmal wieder der Verfasser von bühnenrunden und schlagkräftigen Werken hat, um die Karre in Gang zu bringen und in Gang zu erhalten. In den ersten drei Akten ist, abgesehen von jenen listig eingestreuten Lustigkeiten, je ein Viertel Füllsel eines merkwürdig unbeholfenen Technikers. Erst die beiden Schlußakte haben die Prägnanz, die das Drama braucht. Es sind durchaus nicht allein die handgreiflichen Effekte, die diese Akte eindrucksstärker machen. Schnitzler hat sich einfach heiß geschrieben. Die Sätze werden leichter, schneller, kürzer und sagen, trotzdem oder deshalb, mehr. Der Dialog bekommt hier manchmal den Klang von Stichomythien. Der letzte Akt hat dreizehn, der erste fünfunddreißig Seiten. Das ist bezeichnend. Als Schnitzler fertig war, hätte er im Fieber der Arbeit von neuem an die erste Hälfte gehen sollen. Aber das, nicht wahr, ist mir für die Wirkung aufs Publikum wichtig, keineswegs für die Wirkung auf mich, für den sich ein kultivierter Kenner wie Schnitzler gar nicht genug Zeit nehmen kann. Auch aus dem gestrecktesten Geplauder eines Dichters will ich heraushören, worum es ihm ernst ist, wenn es nur ein Dichter, und wenn es ihm nur ernst ist.

Schnitzlern ist es gerade diesmal verteufelt ernst. Leider ist er in Berlin an eine ausdrucks- und gefühlsnüchterne Bühne geraten, der sein Ernst wohl zu pathetisch war, und die ihn darum gestrichen hat. Es darf den Dichter also nicht erstaunen, daß selbst ein kluger Kritiker ihn für frivol gehalten hat. Der Doktor Mauer, der als der anständigste Mensch durch die Gesellschaft des Stückes spaziert, fällt über sie das Urteil. Er hätte nichts einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe

wirklich nichts andres wäre als ein köstliches Spiel. Aber was er hier sieht: dieses Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenem Gleichmut, von rasender Leidenschaft und leerer Lust — das findet er trübselig und grauenhaft. Ist wirklich zu glauben, daß Schnitzler das weniger trübselig und grauenhaft findet? Es ist eine echte Trauer in ihm um die Männer und Frauen seiner Zeit und dieser Schicht. Aber er hat freilich nicht die Natur, zornig die Augen zu rollen und Donnerworte der Empörung zu ballen. Er will schon der Sittenrichter dieser Generation sein. Aber nicht mit priesterlichen Gebärden und im Vollgefühl der eigenen Unfehlbarkeit. Er züchtigt, indem er darstellt: mit resignierendem Verständnis und einer wehmütigen Ironie, deren weltmännisch gelassener Ton doch wohl nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß eine wahre Herzensnot lange gebraucht hat, um sich zu ihm abzuklären.

Für ungefähr zehn Seelen ist die Liebe im Grunde Qual, Problem und Schicksal. Sie liebeln, ja, weil es Frühling oder Sommer ist, und weil es Mondlicht und Wiesenduft, Höhenrausch und Einsamkeit und in jeder Jahreszeit andre Gelegenheiten gibt. Sie liebeln dreist und zynisch durcheinander; aber sie liebeln doch nur nebenbei und zwischendurch, neben und zwischen der großen Liebe, an der oder für die sie verbluten. Der junge Musiker Korsakow erschießt sich, weil er Frau Genia Hofreiter nicht besitzen kann, und der noch jüngere Fähnrich Aigner wird erschossen, weil er sie besessen hat. Aigners Eltern sind früh auseinandergegangen, weil er sie ein einziges Mal betrogen hat, und beide gestehen nach zwanzig Jahren, daß sie keinen und keine nachher je wieder wirklich geliebt haben. Der Bankier Natter weiß, daß ihn seine Adele jeden Monat mit einem andern betrügt und liebt sie doch so rettungslos, daß er ein Leben ohne sie niemals ertragen würde. Der Doktor Mauer bietet Erna Wahl den Frieden und die Sicherheit, die sie nur anzunehmen brauchte, um den braven Mann vielleicht für immer zu beglücken, und es ist möglich, daß er nach ihr keine mehr begehren wird. Erna Wahl liebt Friedrich Hofreiter, der sie am Wendepunkt seines Daseins von sich stößt. Denn er hat Erna zwar genommen, wie so viele Frauen und Mädchen, aber ist sich klar darüber, daß er doch nur Genia liebt — Genia, um derentwillen . . .

Zwischen Genia und Friedrich spielt das eigentliche Drama. Wenn es beginnt, ist sie ihm unheimlich, kann er ihr beinah nicht verzeihen, daß sie um eines Schemens, eines Nichts, eines Phantoms, nämlich um ihrer Tugend willen jenen jungen Korsakow hat sterben lassen.

Wenns schließt, hat er, in blinder Wut und giftiger Eifersucht und großer Liebe, den noch viel jüngern Aigner totgeschossen, den sie ‚erhört‘ hat — sei es aus Erinnerung an den Fall Korsakow, sei es aus Rache für die Erna Wahl, sei es aus simpler Sehnsucht nach der Wärme eines unverbrauchten und naiven Menschen. Zwischen Anfang und Ende sieht man wenig Versuche der beiden, zu einander zu kommen, und das ist nicht nur ein dramaturgischer Einwand, sondern hat wahrscheinlich auch empfindliche Gemüter gegen das Ethos der Dichtung eingenommen. Die beiden Menschen, kann man sagen, kämpfen nicht genug, um so leicht unterliegen zu dürfen. Für mich ist es ausschließlich ein dramaturgischer Einwand. Denn ihre Kämpfe liegen bei Beginn des Stückes hinter ihnen. Sie wissen um einander Bescheid. Sie sagen, daß sie nichts mehr wünschen und nichts mehr hoffen, und tun es im stillen doch. Sie kennen ihre Tragik: zueinander zu gehören, aber einander nicht festhalten zu können. Weil sie die Reinheit dieses Glücks nicht finden, beschmutzen sie sich; weil man sie ganz nicht haben will, zersplittern sie sich. So geht es Genia, so geht es den andern. Durch das Stück dröhnt nicht pathetisch und wimmert nicht sentimental, sondern spricht bald gefaßt und mit gütigem Lächeln, bald hinter Scherzen verborgen ein tiefer Schmerz über die Unsicherheit aller menschlichen und gar aller erotischen Beziehungen, über die furchtbare Einsamkeit jeder bessern Seele und über die Aussichtslosigkeit jedes Kampfes gegen diesen traurigen Zustand. Von vierzehn Menschen sind höchstens drei glücklich, und das sind Trottel.

Also könnte ‚Das weite Land‘ genau so gut ‚Der einsame Weg‘ heißen. Manches in beiden Dichtungen stimmt nicht blos wörtlich, stimmt erst recht nach Stimmung und Umständen überein. Wie die junge Johanna Wegrath zu dem alternden Sala bedingungslos sagt: „Ich liebe dich!“, so sagt bedingungslos zu dem alternden Hofreiter die junge Erna Wahl: „Ich liebe dich!“ Aber der ‚Einsame Weg‘, der den Vorzug hatte, früher da zu sein, war auch voller, wog auch schwerer. Sala hat eine andre Existenz als Herr Friedrich Hofreiter, dem ich entweder die Glühlichterfabrikation oder seine Differenziertheit glaube. Es handelt sich nicht um die Branche: aber da geht nicht alles zusammen. „Hineinschauen in mich kannst du doch nicht — das kann keiner“, versichert er seiner Frau. Bis auf den Dichter, versichern wir Schnitzlern, der es leider unterlassen hat. Wir wollen lieber ein enges Land ganz als ein weites Land fast gar nicht kennen lernen. Darum bereichern uns mehr die mäßig komplizierten Menschen, die hier vor uns entfaltet werden. Es kommt nämlich wirklich

nicht darauf an, in wie tiefe Menschen, sondern mit wie scharfen Blicken ein Dichter in Menschen hineinsieht. An Hofreiter ist vielleicht nur ein Zug — wie er lügt, mit wie feinem Bewußtsein er lügt, und daß er sich dabei selbst nicht belügt — nur dieser eine Zug ist vollkommen geglückt. Aber um ihn lebt es. Das Theater hat Arbeit.

Brahm hat der Dichtung das Herz herausgebrochen und sie zur Entschädigung in ein ‚prächtiges' Gewand gesteckt. Indessen will ich den richtigen Schnitzler lieber zwischen Fetzen als den verbrahmten zwischen echten Hölzern und den bunten Zaubern eines wienerischen Gartens hören. Für die Halle eines Dolomitenhotels herrschte auf der Bühne ein angemessen reges, für Schnitzlers Gesprächskomödie ein viel zu reges Leben, da es von ihr ablenkte. Gerade im Lessingtheater müßte man wissen, daß der Schein niemals die Wirklichkeit erreichen soll. Von den Schauspielern wurde die Wirklichkeit insofern erreicht, als Reichers Hoteldirektor Aigner dem Autor Schnitzler aufs Haar und auf den Bart, Forests Schriftsteller Albertus Rhon (aus dem ‚Zwischenspiel') unserm Peter Altenberg auf Kneifer, Sprechmanier und jede Geste glich. Ohne solche Hilfsmittel war die Grüning eine amüsante wiener Schwatzschwester im ungefährlichen Alter, Herr Ziener ein genügend blonder Tennisblödian, Herr Froböse ein bemerkenswert scharf umrissener Bankier Notter. In eine einsame Zukunft blickte Herr Marr als Doktor Mauer mit der Klarheit eines anständigen Herzens, auf eine einsame Vergangenheit als Schauspielerin Anna Aigner Fräulein Sussin, die die feinsten Töne einer guten Künstlerin und guten Mutter hatte. Wichtiger als alle diese ist die Dreiheit: Erna, Friedrich, Genia. Fräulein Herterich und Herr Monnard blieben ganz unzulänglich. Sie gab diesem klugen und tapfern Geschöpf zuerst ein Dauerlächeln, zuletzt eine Schmerzgrimasse, die keine Empfindung verriet und keine erweckte. Er hat weder Geist genug, uns Herrn Hofreiter zu erklären, noch Persönlichkeit genug, sich selbst als ein deutlicher Mensch an die Stelle einer verschwimmenden Figur zu setzen. Ihr Ton war leer, sein Ton war subaltern, und wenn sie von ihrer Liebe sprachen, so hatte man das unbehagliche Gefühl einer Unappetitlichkeit. Dagegen die Triesch! Welche Freude, sie nach so langer Zeit wiederzusehen! Sie füllt die Bühne. Ihr Schicksal beklemmt uns, auch wenn sie nicht redet. Sie ist, als diese gequälte Frau, wahrhaft von Schmerz umflossen. In ihren Augen, in ihrer Haltung, in den müden Abwehrbewegungen und im Ringen der Hände — darin liegt alles, was Schnitzler mit seiner Dichtung hat sagen wollen: daß wir immer allein sind, daß es keine Verschmelzung von Seele und Seele gibt.

Vom tschechischen Nationaltheater / von Willi Handl

(Fortsetzung)

3

Bis dahin wird nun von der tschechischen Theaterkunst mit klugem Eifer aufgenommen, was irgend an fremdem Material zum Ausbau der eigenen, wohl ausgeprägten Art dienlich sein könnte. Und so kann ein Aufmerksamer, der von außen kommt, hier nicht nur das Walten einer nationalen Kunst anschauen, sondern er spürt auch das rüstige Tempo mit, in dem sie lernt und sich bereichert. Ebenso im Repertoire, wie in der Auffassung und Entfaltung des Spieles. Ja, hier ist vielleicht dieser merkwürdige Prozeß der Amalgamierung, des Anwachsens und Einwachsens neu erworbener Werte, am deutlichsten zu beobachten. Den Kundigen wird es oft verblüffen, wie das Prinzip einer Inszenierung von außen her genommen und die künstlerische Durchführung doch aus Eigenstem bestritten wird. Das ergibt dann ein in den Elementen wohlbekanntes, aber in der Gesamtheit reizvoll neues Spiel. Oberregisseur Jaroslav Kvapil ist einer von den verständnisvoll Eifrigen in der Kunst, die sich niemals schämen, zu lernen, und sich doch immer zu gut sind, um bloß nachzuahmen. Er nimmt nichts auf, ohne es gleich auch seiner eigenen Natur gemäß umzugestalten. So hat er etwa dem Künstlertheater in München die schmalflächige Knappheit des Bühnenraumes abgesehen, die fast nur ein Spiel in der Ebene des Proszeniums, nicht in die Tiefe der Szene hinein gestattet. Indem er nun zwei solcher Flächen in ungleicher Höhe hintereinandersetzt und durch ein paar Stufen verbindet, schafft er gleichsam die Andeutung zweier gesonderter Räume. Das gibt Gelegenheit zu mannigfaltigem Wechsel und bedeutender Bewegung der Auftritte, die dennoch immer klar und einfach, sozusagen durchsichtig bleiben, und sich niemals zu unübersehbarem Gewirre verdichten können. Der äußere Schmuck dieser abgestuften Flächen geht in seiner Sparsamkeit bis auf Andeutungen zurück, die der Phantasie kräftige Reize geben, ohne sie in irgendetwas zu unterjochen. Die Augen bekommen gerade den Anhaltspunkt, aus dem sich die gewollte Vorstellung je nach dem Gestaltungsvermögen des Beschauers entwickeln kann. Ein flatternder Wimpel auf hoher Stange und etwa ein paar aufragende Masten, scharf gegen den blauen Prospekt abgesetzt, geben den anschaulichen Eindruck einer Terrasse knapp über belebtem Hafen. Hängt nun auf derselben Stange anstatt eines Wimpel eine trübe, bunte Laterne, so ist in abgeänderter Beleuchtung und mit Hilfe einiger gut angebrachter Akzessorien ein nächtlicher Stadtplatz genügend angedeutet. Oder weite Bogen, umrankt und begrünt, spannen sich hinten und an den Seiten: so ist es ein Stück des Gartens, der, wer

weiß wie weit und wie schön, nach allen Seiten hin weiterblüht. Glatte, weiße Wände strahlen das Licht als ihren lebendigsten und gehaltvollsten Schmuck auf den Beschauer zurück. Aus kargen, sinngemäßen Emblemen liest er die Bedeutung des Raumes: ob hier Schloß oder Bürgerhaus, Beratungszimmer, Festsaal oder Wohnraum zu empfinden sei.

In solcher mit Absicht nur skizzierender Ausstattung habe ich ‚Othello‘ und ‚Wallenstein‘ gesehen und muß sagen, daß die Vorzüglichkeit dieses durchaus künstlerischen und zweifellos sehr praktischen Vorgehens auf mich ganz kräftig gewirkt hat. Freilich wird hier der Weg, auf dem Reinhardt in seinen besten Aufführungen vorausgeschritten war, mit einer scharfen Biegung verlassen. Dieser wollte die sinnlich-suggestive Darstellung einer ganz bestimmten, die lebendige Seele des Dramas hegenden Atmosphäre. Bei Kvapil erscheinen die tragischen Vorgänge wieder aus dem rein Menschlichen allein aufgebaut und gleichsam in eine farblos klare, neutrale Luft hineingesetzt: eine Methode, die weit eher auf den handfesten, grundgescheiten Heinrich Laube zurückweisen als an den phantastisch schweifenden Reinhardt erinnern könnte. Das mag denjenigen gesagt sein, die Kvapil für einen Nachahmer Reinhardts ohne alle Selbständigkeit halten.

Auch seine Farbigkeit ist nicht die des großen berliner Zauberers, sondern sie geht, wo es ihm darauf ankommt, mit starkem, eigenem Instinkt dem besonderen malerischen Sinn des Volkes nach, der sich ja in seinen berühmten Meistern vor ganz Europa so prächtig offenbart hat. In nationalen Historien, in Märchen und Volksstücken stehen immer wieder solche Bilder da, in denen aus Lichtern, Linien, Farben, wie sie das Volk und seine Künstler lieben, die Heimat heimatlich aufgebaut erscheint. Dann kann sich keine unsichere Frage mehr in technische Probleme hinein verirren. Vor dieser Zusammengehörigkeit von Bildhaftem und Belebtem gibt es kein Für und Wider des Gedankens, kein Stärker und Schwächer des Ueberzeugtseins mehr; es gibt nur noch eine ganz einheitliche Echtheit, die alles bis zum Entlegensten hin ungeteilt beglaubigt.

Anders freilich bei den Stücken, die aus fremden Literaturen herübergenommen sind. Da kann sich wohl das Problem der restlosen oder auch nur annehmbaren Bewältigung durch die Widerstände komplizieren, die aus der Erinnerung an Schöneres und Vollendetes kommen. So hat mich die tschechische Aufführung unsres ‚Faust‘ trotz einzelner starker, ja außerordentlicher Leistungen im ganzen doch so wenig überzeugt, wie etwa ‚König Lear‘ bei Zacconi oder ‚Baumeister Solneß‘ bei den Franzosen um die Desprès. Da bleibt eben doch der Kern der Stimmung völlig unübertragbar. Es fehlt an Atmosphäre; die geistigen Bindungen und Transmissionen, die uns das Faustdrama auch in idealster Aufführung immer erst vollenden müssen, lassen hier

ganz aus. Man kann im Deutschen — was ja die Regel ist — die Faustdichtung ohne faustischen Faust dargestellt zu sehen; dennoch wird bei einigermaßen liebevoller Arbeit die Lücke irgendwie geheimnisvoll zuwachsen, und eine große, faustische Stimmung kann den Faust selber zur Not ersetzen. Hier aber geschieht nichts dergleichen; die Stimmung will sich eben nicht erzeugen. Und das kann nicht nur am unverständlich fremden Klang der Worte liegen: es muß tiefer wurzeln. Vermutlich in den Traditionen des geistigen, mimischen und szenischen Ausdruckes, dessen Einzelheiten unmerklich subtil und dennoch von so starker Wirkung auf unser Unbewußtes sind, daß wir uns nicht mehr zurecht finden, wo sie fehlen. Denn die Fremdheit der Sprache hindert doch nicht, daß in ‚Wallenstein' das militärisch-politische Drama mit seiner ganzen inneren und äußeren Bewegung einwandfrei dasteht, obwohl gerade in dieser Aufführung wichtige Figuren bis zur Unkenntlichkeit verwischt sind. Aber die wilde Erregung jener kriegerischen Tage, das immer lauernde und immer sprungbereite Schicksal war gerade hier im Zusammenklang der Stimmen und im körperlichen Ausdruck bedeutend zu spüren. Noch mehr: eine so klare, so sicher im Gleichgewicht ruhende, so regelmäßig runde Aufführung der ‚Hedda Gabler' habe ich nirgendwo anders gesehen, wiewohl die äußere Zeichnung und die innere Durchdringung einzelner Gestalten etwa bei Brahm weit reicher und entwickelter ist. Der Rhythmus des ganzen dramatischen Ablaufes aber erscheint hier einfacher und zwingender.

Es kann eben nicht an der Sprache allein liegen. In Haltung, Miene und Tonfall der Menschen, in den allgemeinen Bedingungen, die sie von Geburt her und aus ihrem täglichen Erleben mitbringen, ist etwas, was sie der notwendigen Grundstimmung dieses einen Dramas annähert, sie von jenem andern wieder auf merkliche Distanz entfernt. Und darum mußte der ‚Faust' im wesentlichen zur romantischen Geschichte zweier Verliebter heruntersinken; der ‚Wallenstein' sich in der todbringenden Atmosphäre um die verwilderten, politisch aufgeregten und ränkesüchtigen Offiziere entfalten; ‚Cyrano de Bergerac' erschien als melancholische Komödie von mäßigem Witz, und der ‚Kaufmann von Venedig' als das buntfarbige Spiel sorgloser junger Menschen um einen grämlich düsteren Juden herum. Irgendwie schlägt immer die nationale Note auch außerhalb der einzelnen Leistungen durch und verändert die Grundfarbe eines jeden Stückes. Was ja bei uns genau so zu beobachten ist; denn auf den deutschen Bühnen werden französische Possen doch niemals im französischen Tempo, nordische Dramen niemals in der nordischen Atmosphäre gegeben. Und es fragt sich immer nur, bis zu welchem Grade ein derart umgepflanztes Spiel den ewig menschlichen Gehalt des Dramas noch mit hinübernehmen kann.

(Fortsetzung folgt)

Von Art und Kunst des Mimen / von Paul Landau

Einführung in ein Buch, das sechzehn Künstler und Künstlerinnen der Bühne in Wort und Bild festhält und unter dem Titel: ‚Mimen, Historische Miniaturen‘ dieser Tage bei Erich Reiß erscheint.

In der Mimik ist der psychologische Urgrund aller schauspielerischen und dramatischen Kunst zu suchen. Jene unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen, die in den Gebärden und dem Mienenspiel des Gesichts unsre Gefühle und Leidenschaften widerspiegeln, erfahren eine bewußte Weiterbildung, eine rhythmisch kunstgemäße Steigerung, indem das intensive Miterleben fremder Lebensvorgänge zur Nachahmung reizt und in pantomimischen Mitbewegungen zum Ausdruck kommt. Der primitive Mensch wird von einem Vorgang, den er sieht, der all seine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so ergriffen, daß er sich mit dem Vorgang in seiner ekstatischen Erregung ganz eins fühlt. Das Erlebnis zwingt ihn zur Darstellung, da ja jeder starke Eindruck zu einer Nachbildung des Miterlebten notwendig herausfordert. Er versetzt sich so lebhaft in die Gestalt, die er nachahmt, daß er ganz mit ihr verschmilzt, und aus diesem leidenschaftlichen Mitfühlen und Nachbilden einer Handlung entsteht die erste Form eines dramatisch-schauspielerischen Schaffens: der ‚mimische Tanz‘. Ueberall bei den primitiven Völkern, bei den Papuas so gut wie bei den Eskimos, tritt diese ursprünglichste Rhythmisierung der Gebärdensprache, dieses Ur-Drama, als eine Nachformung des Lebens in seinen verschiedenen, dem Menschen bedeutsamen Erscheinungen auf. Seine großen Erlebnisse, Krieg und Jagd, Liebe und Tod, Säen und Ernten, die den Wilden im Innersten aufwühlen, weil sie ihm als die heiligen Offenbarungen seiner Götter erscheinen, drängen ihn gewaltsam zum mimischen Ausdruck. Die Leidenschaften, die in seinem Mienenspiel aufzucken, die instinktiven Bewegungen und Gesten, die seinen erregten Körper durchzittern, erklingen nun im rhythmisch geordneten Tanz, geben ein Abbild des Lebens in großen Umrissen. Da führen etwa Malaien einen Tanz auf, in dem sie die Tätigkeit des Säens darstellen, im festlichen Zug Furchen zu ziehen scheinen, mit feierlichem Schwung fingierte Körner ausstreuen und im ekstatischen Reigen das befruchtete Feld den Gewalten des Himmels empfehlen. Oder die Melanesier, deren mimische Tänze das Entzücken aller Forscher hervorgerufen haben, schildern in ihren Gebärden, wie sie zur Jagd ziehen, ahmen das Fliehen des Wildes nach, zeigen sich selbst und das Tier bei der Verfolgung. Hier ist bereits eine Tier-

pantomime entwickelt, in der der Naturmensch eine unendlich feine Beobachtung und hohe Nachahmungskunst verrät. Wie er das Hüpfen des Frosches mit obligater Quakbegleitung, wie er den Känguruhsprung und die Bewegungen der Beutelratte darstellt, das zeugt von außerordentlicher Kraft des körperlichen Ausdrucks; bald schreitet er zu mannigfaltigeren Szenen aus dem Tierleben fort, läßt auch die ‚jüngeren Brüder‘ der Tiere, die Menschen, sich einmischen, oder er führt pantomimische Schilderungen mythischer Ereignisse vor, bei denen Götter und Dämonen, Sterne und Wolken auftreten. Kommt dann zu diesen Bewegungsfolgen in Rede und Gegenrede das gesprochene Wort hinzu, so ist die primitivste Form des Dramas, der Mimus, geschaffen.

Gebärde, Rhythmus, Wort — Mimik, Tanz und Schauspielkunst entwickeln sich also aus dem einen Keim der miterlebten Nachahmung, bilden als „die drei ungeborenen Schwestern" einen „innig verschlungenen Reihen", sind in den Anfängen alles dramatischen Geschehens unauflöslich miteinander verknüpft. Die mimische Geste ist es, die diesen Künsten gemeinsam ist. Deshalb war es richtig von Richard Wagner, wenn er in seinem schönen Aufsatz „über Schauspieler und Sänger" für diesen nachahmenden Gebärdenkünstler, ja für den Bühnenkünstler überhaupt, den Namen ‚Mime‘ wählte. Der mimische Trieb ist nach seiner tiefsinnigen Auffassung zunächst nur als fast dämonischer Hang zur Selbstentäußerung anzusehen. Zu dieser ekstatischen Verdrängung und Aufopferung des Bewußtseins von sich selbst muß sich beim genialen Mimen aber noch die klarste Besonnenheit gesellen, vermöge deren auch der Zustand der Selbstentäußerung in demselben Bewußtsein sich spiegelt. „Es ist das Bewußtsein des Spieles, welches befreiend eintritt . . . Es verleiht dem genialen Mimen das kindliche Wesen, durch das er sich so liebenswürdig vor seinen unbegabteren Genossen, als auch vor seiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet." Die spezifische Begabung des Mimen äußert sich im mimischen Darstellungstrieb, der von Natur aus Nachahmungstrieb ist und zur Kunst wird, wenn er von der Nachahmung zur Nachbildung hingeleitet ist. Einen gewaltigen Läuterungsweg legt so der Künstler zurück, wenn er sich von der Nachahmung der sinnlichen Erscheinungen des gemeinen Lebens, wo er nicht mehr war als „der Affe des Künstlers", abwendet und emporsteigt bis zur Nachbildung des Niegesehenen und Nieerfahrenen, zur Darstellung des Ideals. So erscheint Wagner der Mime „als das unmittelbare Glied der Natur, durch welches diese absolut realistische Mutter alles Daseins in euch (dem Publikum) das Ideal berührt". In seiner Leistung trifft man die Grundelemente aller und jeder Kunst in der höchsten Mannigfaltigkeit, ja in einer keiner andern Kunst erreichbaren Kraft an. Die plastische Leibesbewegung, dargestellt im musikalischen Rhythmus, ist

der Boden aller reinmenschlichen Kunst. Daher ist die Tanzkunst die realste aller Kunstarten. „Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß notwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebaren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden erst verständlich." Aber von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen zum dichtesten feinsten Ausdruck bestimmter geistiger Affekte des Gefühls und der Willenskraft schwingt sich die Tanzkunst erst auf, wenn sie sich statt des rohsinnlichen Rhythmus die geistig sinnliche Sprache zum Führer erwählt, wenn sie zur eigentlichen Mimik wird und im Drama sich entfaltet. Auf dem Wege dazu ist die Pantomime, in der sich das edelste Streben der modernen Tanzkunst kundgibt; aber „sie will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich alles sein, alles können und alles allein vermögen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der Sprache, Gebrauch zu machen". Die Kunst des Schauspielers und Sängers steht also für Wagner auf der Höhe alles mimischen Schaffens, da sich in ihr am reinsten die Idee seines Gesamtkunstwerkes entwickelt.

Wer jedoch diese Künste danach ordnet, wie sich das mimische, die Kraft der Gebärdensprache, am stärksten in ihnen ausdrückt, wird zu einer andern Stufenleiter kommen. In diesem Sinne haben wir Schauspielkunst, Tanzkunst und Pantomime einander folgen lassen. In der Schauspielkunst ist die Geste noch an Wort und Dichtung geknüpft, eingebettet in die Form einer fremden, der poetischen Kunst; im Tanz wird sie durch den musikalischen Rhythmus bestimmt, in den Ton gehüllt; in der Pantomime ist sie frei, selbstherrlich, folgt nur dem eigenen Gebot. Eine immer reinere und selbständigere Entfaltung des mimischen Elements soll also in den drei Teilen unsres Buches zum Ausdruck kommen, eine dreifache Emanation des Mimen im Wagnerschen Sinn, immer mehr befreit und erlöst von allen Fesseln und Schranken. Die Mimik, dieser Urgrund und Keim aller Kunst, wird in ihrem Kampf mit den andern Künsten, der Dichtung, der Musik, verfolgt. Lange haben Geste und Wort in der Geschichte des Theaters um den Vorrang gerungen. In der Antike blieb die Gebärdensprache stets ein viel wichtigerer Bestandteil als bei uns. Aus der primitiven Tierpantomime, dem Tanz der Böcke beim Dionysosfest, hat sich die attische Tragödie entwickelt; am Ende der antiken Kunst in der römischen Kaiserzeit steht wieder die Pantomime, dies-

mal als letzte erstarrte Form des dramatischen Ausdrucks. Zudem war auf dem antiken Theater der Mime vielfach eine gesonderte Erscheinung: während der Sänger in bewegungsloser Ruhe sein Lied vortrug, stand neben ihm der Schauspieler, der in lebendiger pantomimischer Darstellung die Gefühle und Szenen der Musik in Gebärden ausdrückte. Wie nun die Geste überhaupt das ursprünglichere und naivere Darstellungsmittel ist, so überwiegt sie auch in den Anfängen unsrer modernen Schauspielkunst. Solch ein Sieg der Mimik zeigt sich in der Herrschaft der Stegreifkomödie, in der das Wort nur als willkürliche Zugabe zu den ganz auf die Geste gestellten pantomimischen Szenen, den ‚Lazzi', erscheint. „Unstreitig liegt im Improvisieren der Grund und Kern aller mimischen Begabung, alles wirklichen Schauspieltalents." Dies Wort Wagners gipfelt in dem Bekenntnis, er habe gewünscht, sein Werk durchaus nur improvisiert vor sich aufgeführt zu sehen, weil dann die mimische Kraft am klarsten hervorgetreten wäre.

Im Kampf mit der Stegreifkomödie, von ihr beeinflußt, aus ihr heraus sich entwickelnd, sehen wir Ekhof und Schröder heranwachsen, die beiden ersten schauspielerischen Genies, die Deutschland hervorgebracht. Alle die Persönlichkeiten, die vor Ekhof in unsrer Bühnengeschichte auftauchen, verschwimmen entweder in der Dämmerung einer unsicheren Ueberlieferung, wie der so lange arg überschätzte Magister Velthen, oder sind, wie die tüchtige Neuberin, nur mäßige Schauspieler. Auch Ackermann, der bedeutendste Prinzipal aus dieser Kindheitszeit unsres Theaters, war als Darsteller doch nur in einem eng begrenzten Fach, den Soldatenrollen, ein wirklicher Künstler. So ist denn Ekhof der erste große deutsche Schauspieler, der ‚Schulmeister' der deutschen Bühne, der den pantomimischen Künsten der Komödianten die Schönheit des Wortes und die feststehende Gesetzlichkeit der Dichtung entgegenstellt. Aber dieser großartige Sprecher ist doch noch immer in der Gebärdensprache des Stegreifspiels befangen, führt seine ‚Zepteraktionen' und derbkomischen Lazzi aus, hält im ‚stummen Spiel' an der Tradition fest. Der junge Schröder ist Tänzer, Improvisator, Springer und Akrobat; er durchmißt den Kreis aller mimischen Formen und stellt erst auf der Höhe seines Schaffens das Gleichgewicht zwischen Wort und Geste in der Schauspielkunst her, schafft die Gesetze der Bühnendarstellung, die für alle seine Nachfolger maßgebend geworden sind. Durch ihn wird die von Ekhof begonnene und bereits wacker angebahnte Reform des Theaterspiels vollendet, wie er in seiner Hamburger Direktionsführung zugleich das Muster einer unter hohen künstlerischen Gesichtspunkten geleiteten Bühne aufstellt. Mit erstaunlicher Schnelligkeit und Kraft ist so die deutsche Schaubühne von dem Lessing-Spieler Ekhof und dem ersten Shakespeare-Darsteller Schröder auf die Höhe der klassischen

Dichtung gehoben. Mit ihrer Durchführung einer geregelten Schauspielkunst für ein regelmäßiges Drama, durch die unsre heutige Form des Bühnenspiels erst möglich wurde, war eine Zurückdrängung des mimischen Elements verbunden, eine Einschränkung und Schematisierung der Gebärde, die ihren deutlichsten Ausdruck in dem von Goethe geschaffenen und begünstigten weimarer Bühnenstil fand. Eine abgemessene Steifheit der Geste, eine starre Reliefwirkung des Schauspielers ward hier durchgesetzt, deren pathetische Stilisierung im Gegensatz zu der von Schröder gepredigten und befolgten Natürlichkeit der ‚Hamburger Schule' steht. Die großen Schauspieler, die wie Fleck und Ludwig Devrient in Schröder ihren ‚Meister' verehrten, hielten an einer eifrigen Pflege der Gebärdensprache fest und bewahrten stets dem ‚stummen Spiel', diesem Ueberrest der Pantomime auf unsrer Bühne, sein Recht und seine Bedeutung. So wurde denn kein Weimaraner, auch nicht Goethes liebster Schüler Pius Alexander Wolff, der ideale Verkörperer der durch Schiller heraufgeführten Blütezeit der dramatischen Dichtung, sondern der von Hamburg her beeinflußte Fleck, der das Triumvirat der drei großen Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts vollzählig macht und diese erste Entwicklung unsrer Schauspielkunst krönt.

Man wird neben diesen Dreien vielleicht Iffland vermissen. Aber seine große historische Bedeutung ist doch vor allem in seiner berliner Direktionstätigkeit begründet. Seine vielbewunderten schauspielerischen Leistungen lagen in einer von Schröder erlernten realistischen Beobachtung, führten in ihrer behutsam sorgfältigen Ausmalung des Details den schauspielerischen Stil von der monumentalen Höhe, dem gewaltigen Schwunge Flecks fort. Der echte Nachfolger des ‚einzigen' Fleck ist Ludwig Devrient, dessen dämonisch umschattetes Bild uns zugleich aus der harmonischen Helle der klassischen Zeit in die ungewissen Dämmerungen der Romantik zieht. Neben diesem ausgesprochenen Repräsentanten einer Begabung, die im genialen Rausch, in einer unbewußten Verzückung schafft — der gleichen Art gehören Fleck, die Schröder-Devrient, Döring, die Wolter, Mitterwurzer, Matkowsky an — steht als sein Gegenpol, kaum minder groß und fast ebenso stark fortwirkend, der stolze Typus des „denkenden Schauspielers", der Realist Seydelmann, in dessen Natur eine besonnene Klarheit das Grundelement ist, ebenso wie bei Ekhof, Schröder, Kainz. Den grübelnden, bohrenden Zug seines Wesens zeigt in verschärftem Maße Ludwig Dessoir, den wir als das Muster eines ausgezeichneten, in seinen Grenzen genialen ‚Episodenspielers' gewählt haben. In Seydelmann hat man schon Elemente jenes Virtuosentums entdeckt, das von Eßlair bis zu Dawison und dann bis zu Barnay und Haase eine so große Rolle in der Theatergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts spielte. Eine wirkliche Bereicherung hat die Kunst

des Mimen von diesen Meistern des Effekts nicht empfangen; sie sind leuchtende, blendende Blitze am Himmel der Bühne, die nichts von jener gleichmäßigen dauernden Helligkeit haben, wie sie die Sterne ausstrahlen. Eher wird man vielleicht einen der ‚Klassizisten‘ vermissen, die vor allem Schönheit, nicht Charakteristik geben wollten, so Emil Devrient oder Adolf Sonnenthal. Aber diese Meister harmonischen Gleichmaßes schienen uns, wie mancher andre bedeutende Schauspieler, keinen ausgeprägten Typus des mimischen Künstlers darzustellen.

Prägnante, unvergänglich einzigartige Typen jedoch sind Döring, in dem wir das vorwiegend humoristische Genie schildern wollen, Mitterwurzer, der erste ganz ‚moderne‘ Mime, sind Matkowsky, der ideale Heldenspieler, Kainz, dem es gelungen ist, aus unerbittlicher Wahrheit und schärfster Charakteristik eine neue Schönheit und Harmonie erstehen zu lassen, sind die Schröder-Devrient und die Wolter, die beiden Frauen, in denen sich uns das Ideal der großen Schauspielerin am reinsten offenbart. Wenn man von den vielen berühmten Salondamen, Naiven, Soubretten absieht, die im Kleinen groß waren, kämen wohl am ehesten neben ihnen Sophie Schröder und Julie Rettich in Betracht, die wunderbare Sprecherinnen, aber nicht ebenso große mimische Künstlerinnen waren. In der Schröder-Devrient und der Wolter nun leben alle schauspielerischen Kräfte im herrlichsten Verein: die eine ist das geniale dämonische Weib, die andre die Tragödin schlechthin.

Während in der Schauspielkunst die Männer überwiegen, ist die Tanzkunst den Frauen vorbehalten. Was die großen Tänzer, ein Gardel und Vestris, geleistet, ist uns heute nur noch technisch begreiflich. Den Zauber der Persönlicheit trug erst das Weib in den Tanz, indem sie sich als verführerisches, sinnlich berauschendes Wesen gab. Das ist die große Bedeutung der Camargo; deshalb erscheint sie an der Spitze der Tänzerinnen. Neben ihr steht die Gestalt der Fanny Elßler, die die ‚Göttin des Biedermeiers‘ wurde, wie Camargo die des Rokoko. Auf ernsteren, erfindungsreichen Pfaden wandeln dann die Sallé und die Taglioni, die strengen, vielsagend-ahnungsvollen Schönheitspriesterinnen der Rousseau-Zeit und der Romantik, die bereits aus der musikalischen Sphäre heraus in das nur von der Geste beherrschte Reich der Pantomime streben. In den Theorien des Reformators der Tanzkunst Noverre, in mannigfachen Zwischengattungen wie den ‚lebenden Bildern‘ der Lady Hamilton, der Hendel-Schütz, drückt sich diese Sehnsucht nach dem Drama der reinen Gebärde aus; sie findet ihre Erfüllung in der Persönlichkeit Jean Gaspard Deburaus, der alle Tendenzen der Romantik zur reinen Kunst der Mimik verwirklicht. In der kurzen Blüte des Théâtre des Funambules tritt in der modernen Schauspielkunst die einzige Erscheinung zutage, die zu der Herrschaft der Pantomime in der Antike eine Parallele

bieten kann. Hier offenbart sich der Triumph des mimischen Künstlers, die Apotheose der Gebärde, die von jeder Hemmung, von jeder Vermischung mit Fremdartigen befreit ist. Diese in Deutschland kaum bekannte Episode in der Geschichte der Mimik soll den Schluß und in gewisser Hinsicht den Höhepunkt unsres Buches bilden.

Zu stets konsequenterer, endlich völlig einseitiger Betonung des Mimischen schreiten wir vor, wenn wir in dieser Porträtreihe die Reiche der Schauspielkunst, der Tanzkunst, der Pantomime durchwandern. Wir verfolgen die Entwicklung der deutschen Bühne von ihren Anfängen an, da sie aus den Niederungen der fahrenden Komödianten aufsteigt, da sie sich der Verschwisterung mit Tanz und Pantomime entwindet, wir erleben die rasch erreichte Höhe mit ihren Helden Schröder und Fleck und nehmen dann Teil an den Großtaten schauspielerischer Genies, an allen Wandlungen des schauspielerischen Stils im neunzehnten Jahrhundert bis hinein in die jüngste Vergangenheit, da ein großer Mime wie ein Gott gefeiert, bei seinem Tode wie ein König betrauert ward. Auch den höchsten Reiz der Tanzkunst sehen wir sich entfalten, nachdem sie sich aus den Fesseln der Oper und des Dramas befreit. In den gefeierten Künstlerinnen aus vier Epochen, Rokoko, Klassizismus, Romantik und Biedermeier, verkörpert sich der Reiz einer persönlich empfundenen Tanzkunst, der Geist der rhythmisch bestimmten Mimik. Und schließlich geben Schauspielkunst und Tanz ihre charakteristische Eigentümlichkeit auf: Sprache und Musik; im stummen Spiel, lautlosen Tanz entfaltet der Pantomime seine Meisterschaft. Solche historische und aesthetische Zusammenhänge schließen ein enges geistiges Band um diese Miniaturen, lassen sie vielleicht als eine kleine ausgewählte, wohl zusammengestimmte und zusammengehörige Portraitgalerie erscheinen, wenngleich auch hier als das wichtigste Motiv der Urtrieb aller Sammelleidenschaft wirksam war: die Freude an der einzelnen genialen Individualität.

Wilamowitz-Glosse / von Heinrich Eduard Jacob

> Du Menschenwurm, für aufgeklärte Leute,
> ist Gott, was sie gewinnen und genießen;
> der Rest ist nichts als schöne Redensarten.
> Wie es den Tempeln meines Vaters geht,
> ist mir egal.
>
> Wilamowitz (Euripides: Der Zyklop)

Als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts das Schienennetz den Leib der Erde fester zu pressen begann, Kabel in Meere sanken und Funken den Luftraum überbrückten, kam es zu jener hybriden Verwirrung des menschlichen Selbstbewußtseins, die zivilisatorische Errungenschaften für kulturelle einschätzte, willkommene Ver-

besserungen der Wirtschaft, Vervollkommnungen lediglich der Bequemlichkeit für wirkliche Aufhöhungen des Lebens nahm. Mit einem Hinblick auf anglo-amerikanische Bartlosigkeit und Energie begann die Beschäftigung mit den Humaniora leise für schändlich zu gelten; denn die Alten hatten die Elektrizität nicht gekannt. Viele jungen Leute fielen damals vom überholten Sophokles ab, manche blieben ihm treu, aber doch unter Kompromissen, die der Tag forderte, und immer beschlich sie Beunruhigung und geheime Scham, wenn sie ein Telegramm erhielten oder vor den Fenstern ihres Arbeitszimmers eine selbsttätige Häckselmaschine rauschen hörten. Sie wurden älter, grau, aber die Scham blieb. Niemand kam sie zu erlösen, niemand ihnen zu sagen, daß auch der schlechteste Dialog Platons mehr wert ist als das beste Automobil. Der Ehrwürdigste unter ihnen, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, übersetzte Tragödien, in denen die eigene Angst vor dem Unmodernsein sich inniger offenbart als die Angst der Griechen vor der Haimarmene. Er schuf Verdeutschungen, die mit den Augen zwinkern, wenn Sophokles einen Gott auftreten läßt („Et is ja man allens blaut domm Tüg"), und die ihr Fortgeschrittensein dadurch dokumentieren, daß in ihnen ein griechischer Chor statt Bratfleisch ‚Koteletts' sagt.

Im Ernst: Zugunsten eines nie ganz verhüllten Nationalismus hat Wilamowitz eine allgemeine Entwürdigung der Antike unternommen und konsequent durchgeführt. Was ist das für eine unerhörte Anbiederung an die bürgerliche Tragödie unsrer Zeit, die er da versucht hat! Es ist nicht möglich, vom Schilde der Pallas wie von einem Regenschirm zu sprechen und die Erschütterungen Thebens aus so pathosloser Nähe zu betrachten wie das Drama einer Uhrmacherfamilie. Möchten die Geheimräte doch endlich in der Politik und nicht in der Kunst demokratisieren! Oder eignet Sehern das Raisonnement von Bäckergesellen? Daß dieser Theseus das Land an geweihtem Stabe lenkt, mag niemand glauben; er ist ein Bürger, der aus seinem Privatkontor den ungeratenen Sohn Hippolytos fortweist. Aber es ist in diesen Uebertragungen nicht nur ein Diebstahl an Größe, sondern auch an Duft und Wunder. Nicht allein um einer falschen und törichten Vermenschlichung willen eine Verkürzung des Heroischen, sondern auch des Lyrischen. Sie entsinnlichen die Antike in einer schlimmeren Weise, als sie sie entwürdigen. Wo ist der silberne Staub geblieben, den des Morgens der Wind von den Gefilden Attikas ablöst? Wo die Süße der Feldfrüchte auf den Altären? Wo das goldkehlige Lied der Vögel und die Akropolis? Wo des Phoebus zauberträchtiges Gelock, wo das gramvolle Lächeln des Psychopompos, des Totengeleiters, der früher ein Rinderdieb war? Die logische Struktur der Sätze aufzuzeigen, die Zweige ohne Blattwerk, schien diesem Uebersetzer Höchstes. Nirgends eine Mehrdeutigkeit der Worte, eine orphische Satzfärbung, ein welthaltiges Helldunkel des Ausdrucks! Ins Preußische, keines-

wegs ins Deutsche, wurden hier von einem Manne ohne Rembrandtsinn die Wortgewebe größter lyrischer Könner übertragen, und wo sich eine neue Blüte griechischer Dichtung hätte erheben können, erlebten wir nichts als eine lateinische Verfälschung. Die geheimnisbebenden Hallen des Atridenpalastes, um den der Atem der Erynnien stürmt, sind zu weißgetünchten, hygienisch kahlen Krankenhauskorridoren geworden, Kieswege meistern die Wildnis der tyrischen Gärten, und Zirkelbeete sind gepflanzt, wo Sümpfe und purpurgetigerte Riesenblumen den Wanderer erschreckten.

Der Fall Wilamowitz ist tragisch. Denn das Bestreben, als Uebersetzer die mittlere Proportionale zwischen dem Jetzt und der Antike aufzufinden und einzuhalten, ist berechtigt, ja, das einzig Richtige. Haben Hofmannsthal und Vollmoeller im Grunde ein andres? Aber sie wissen, was Wilamowitz nicht weiß: daß der seelische Pol unsrer Zeit nicht Rationalismus mehr heißt, sondern längst wieder eine ehrfürchtige Hingabe an metaphysische und metapsychologische Dinge bedeutet. Ebendarum sind ihre Nachdichtungen, obschon sie gar nicht viel griechischer sind als die von Wilamowitz, uns brauchbar und sehr gemäß. Sie sind gottesgläubig, voll Sinnlichkeit und Würde; sie sind wunderbarste Blüten eines impressionistischen Klassizismus.

Rundschau

Die Liebe höret nimmer auf

Ruth von Barchent, ein Mädchen aus guter Familie, liebt einen genialen Gönstler. Er heißt Boonekamp, denn er säuft. Einer, der die rieselnde Heldenträne einer unterdrückten Liebe zum Barchent diskret vorzeigt, heißt Doktor Zwiebelius. In den Zwischenakten erfindet er ein Mittel gegen die Cholera . . . Man rät auf einen Schwank, wenn man Otto Ernst nicht kennt. Aber man gerät in eine Trachigomödie, weil man glauben soll, daß Fräulein Barchent Bargen, Herr Boonekamp Sommerkamp (allerdings Bruno!) und Herr Zwiebelius Siebelius heißt.

Bruno liebt den stärksten Alkohol, Otto Ernst die schwächste Gefühlslimonade. Unterm Alkohol leidet Brunos, unter der Limonade Ruthchens Herz. Sie wird — in Etappen dramatischer Steigerung — des genialen Gönstlers Geliebte und Frau, Tantchen seines vorehelichen Kindes und Gefährtin der Kindsmutter Steffi Hochstrasser. Bruno darf der fidelen Steffi ein Gedichtchen auf den Strumpf schreiben und sie sogar, weil er doch ein krankes Alkoholherze hat, in sein Haus nehmen. Ruthchen spielt dazwischen das besorgte Hausmütterchen, wenn die Steffi hungrig ist, und die Vicholine, wenn Bruno ein neues Lied komponiert hat, ja—a!

Dieser, wie man sieht, recht grobe Barchent will von seinem Geliebten nur Wahrheit haben, schmeißt aber selber die verlogensten Wortklumpen an ihn hin und verläßt ihn erst im vierten Akt, weil er das Trinken, ach! das Trinken nicht lassen kann. Im fünften Akt hüpft auch die Steffi mit ihrem Kind davon, dessen Vater — o Ueberraschung! — nicht Bruno, sondern ein Baron ist, der die Mutter jetzt (otto-) ernstlich heiraten will. Aber nur nicht verzagt, wackerer Bohémien mit dem kranken Herzen! Denn siehe da, Ruthchen jubelt ins Zimmer und beehrt sich anzuzeigen, daß sie demnächst ins Kindbett kommt. Den Familienzuwachs begrüßt der endgültig zum Familiensimpel gewordene Bruno mit der Traktätchenphrase: „Aus einem reinen Weibe kann ein Messias kommen." Nun, wenn er (mit Gottes Hilfe) seinem Vater nachschlägt, wird er ein Messias in der Kognakbranche, wenn aber der Mutter, wird er Wanderprediger der inneren Mission oder Otto-Ernst-Epigone.

Dreißig Bühnen sollen den Schmarren angenommen haben. Mannheim und Breslau teilten sich in die Ehre der Uraufführung. Das mannheimer Publikum fand vieles erheiternd, was vom Autor blutig ernst gemeint war. So wird ein Dichter und Denker oft mißverstanden.

Hermann Sinsheimer

Bürl

Die alte Geschichte: ein Verbrecher düpiert die Justiz, und das Publikum jauchzt. Wenn Staatsanwälte sich blamieren, Prinzen bei Liebesabenteuern erwischt werden, Bataillone von Soldaten gegen einen Einzelnen machtlos sind, weiß sich der Spießer vor Freude nicht zu lassen. Schon im Leben. Noch mehr aber auf dem Theater, weil der brave Bürgersmann dann unbewußt zweierlei bewundert: die Geschicklichkeit und den Mut des triumphierenden Gauners und die Verwegenheit des Schriftstellers, der es denen da oben so tüchtig gibt. In der Komödie spürt er nicht nur die Lustigkeit des Falles, wie in der Wirklichkeit, sondern zugleich die Tendenz: In tyrannos! Diesem Zeichen hat noch immer vor allem der satte Philister zugejauchzt, der selbst nichts auszustehen hat.

Darum hatten Arno Holz und Oskar Jerschke mit ihrer Mörderglorifizierung von vornherein leichtes Spiel. Es kam nur darauf an, knallige Gegensätze zu schaffen, Lust und Schmerz zu mischen, geschickt zu steigern — und der Sieg konnte nicht ausbleiben. Vor unsereinem aber war es eine bedenkliche Niederlage. Wenn man den Schmiß der beiden ersten Akte, ihr Tempo, ihren Wirbel bewundert, hat man genug getan. Und doch hätte dieselbe Komödie auch uns gewinnen können, wenn ihre Personen von anderm Maß und Wuchs wären. Dieser Bürl, der seinen Unteroffizier ermordet hat, dafür geköpft werden soll, und sich auf die durchtriebenste Art zweimal befreit, hätte — statt nur eine Mischung aus Phrasenheld und Pfiffikus zu sein, wie sie im Elsaß häufig vorkommen mag — ein ganz andrer Kerl werden müssen: eine kolossale Verbrechernatur, die alle jene Züge auch hat, aber ins Riesenhafte, Amerikanische gesteigert.

Mit einem Wort: er hätte von Johannes V. Jensen sein müssen. Und einem solchen Bürl hätte als Gegenspieler ein Staatsanwalt gebührt, der die ganzen Zeichen seines Standes in ungeheuerlichen Dimensionen hat: eine Type, die wieder gewaltigste Persönlichkeit geworden ist. Nur zwei solche Kerle durften das Gespräch im Gefängnis führen, das jetzt eine Sudermannsche Taktlosigkeit ist. Nur dann konnte der Staatsanwalt zum Mörder, als er in der Nacht vor der Hinrichtung sich von ihm verabschiedet, sagen: „Ich gehe jetzt zum Juristenball", was nun als Philippische Roheit empfunden wird. Wenn das Format der ‚Helden' größer wäre, würde der dritte Akt, der Bürl im pariser Glanz und Ruhm als reichen Mann und schließlich sogar als Ritter der Ehrenlegion zeigt, die Krönung des Ganzen geworden sein: der Kreis hat sich erweitert, eine Weltstadt taumelt im Fieber um einen Verbrecher und überschüttet ihn mit Ehren, ihn, der ein Mann so robusten Gewissens ist, daß er in sich selbst jede Spur seiner Tat getilgt hat.

Weil alles Skizze geblieben ist, mußte es den Darstellern des Neuen Schauspielhauses schwer werden, einen bindenden grotesken Stil zu finden, zumal ihr Direktor und Regisseur sich nur ums Tempo gekümmert zu haben schien. Herr Salfner, gut in harmlosen Hans-Taps-Rollen, versagt, wenn es ernster und komplizierter wird. Er hatte als Bürl einige hübsche liebenswürdige Züge, in der Hauptsache aber ein unerträgliches Pathos. Dagegen war ausgezeichnet Herr Ziegel als ein Tausendsassa von jüdischem Rechtsanwalt, der alle überlistet, um selbst von seiner Frau hintergangen zu werden. Herbert Jhering

Die Modernisierung des berliner Hoftheaters

Die Generalintendanz der Königlichen Schauspiele ist neuerdings in den Besitz urkundlichen Materials gelangt, das ihr ermöglicht, die Behauptung: das berliner Schauspielhaus werde immer rückständiger, schlagend zu widerlegen. Sie verdankt das August Bebel, der in dem soeben erschienenen zweiten Bande seiner Lebenserinnerungen (auf Seite 150) über einen Theaterbesuch aus dem Jahre 1871 folgendes berichtet:

> „Eines Abends besuchte ich mit meiner Frau das Königliche Schauspielhaus. Ich war entsetzt, als ich in einem Zwischenakt in den Raum trat, der für die Befriedigung kleiner Bedürfnisse der Männer bestimmt war. Mitten in dem Raum stand ein Riesenbottich, längs den Wänden standen einige Dutzend **Pots de chambre**, von denen man den benutzten höchst eigenhändig in den großen Kommunebottich zu entleeren hatte."

Welche Entwicklung hat hiernach das Schauspielhaus in den letzten vierzig Jahren genommen! Es mag ja sein, daß die Generalintendanz nicht alle Wünsche der Theaterbesucher in gleich moderner Weise wie Bebels „kleine Bedürfnisse" befriedigt; aber schließlich kann man doch nicht alles auf einmal verlangen, und die Generalintendanz wird, wie wir aus sicherer Quelle erfahren, jedenfalls auf dem von ihr gewählten Wege auch fernerhin an der Vervollkommnung des Schauspielhauses zu arbeiten wissen.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Der Bühnenverlag Ahn und Simrock, G. m. b. H., Berlin, Tauentzienstraße 7, hat den Vertrieb folgender Werke übernommen: Arthur Lippschitz und Julius Horst: Das lauschige Nest, Lustspiel in 3 A.; Annie Neumann-Hofer: Die Schlangentänzerin, Schauspiel in 3 A.; Wilhelm Weigand: Könige, Schauspiel in 5 A.; Franz Wolff: Chancen, Lustspiel in 3 A.; Wilhelm Wolters: Wenn Frauen schweigen, Lustspiel in 3 A.

Das neue Drama von Max Halbe: ‚Der Ring des Gauklers‘ ist vom Verlag Albert Langen, München, erworben worden.

Otto Soyka, der durch seine modernen Romane bekannt gewordene wiener Schriftsteller, hat dem Verlag Albert Langen in München eine Komödie ‚Revanche‘ zum Vertrieb übergeben.

Humperdinck-Rosmers Märchenoper ‚Königskinder‘ wird binnen kurzem auch in französischer und italienischer Uebersetzung erscheinen und dann in fünf Sprachen vorliegen. Bereits mehr als fünfzig deutsche Bühnen haben bisher die Oper erworben und aufgeführt.

Neue Werke

Der Rektor des leipziger Nicolaigymnasiums Oskar Dähnhardt hat soeben ein dramatisches Kindermärchen in fünf Bildern vollendet, zu dem Kapellmeister Findeisen vom leipziger Stadtth. die Musik schreiben und das im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen wird.

Roda Roda und Gustav Meyrink, die Verfasser der eben erschienen Komödie ‚Der Sanitätsrat‘, haben ein dreiaktiges Lustspiel ‚Bubi‘ vollendet, das durch S. Fischers Verlag demnächst an die Bühnen versendet wird.

‚Die Hungermühle‘ betitelt sich ein dreiaktiges Vaudeville von Oskar Engel, zu dem ein junger Komponist, M. Romanus, die Musik geschrieben hat.

Uraufführungen

von deutschen Werken.

23. 9. P. F. Evers u. O. Metterhausen: Eheferien, Lustspiel in 3 A. Schwerin, Hofth.

H. Haller u. W. Wolff: Parkettsitz Nr. 10, Flieger-Posse. Bremen, Tivoli-Th.

29. 9. H. Lautensack: Hahnenkampf, Komödie. Wien, Th. i. d. Josefstadt.

30. 9. O. Ernst: Die Liebe höret nimmer auf. Tragikomödie. Breslau, Lobeth.; Mannheim, Hofth.

J. Ruederer: Der Schmied von Kochel, Drama. München, Schauspielh.

O. Schwartz: Fräulein Teufel, Operette in 3 A., Text von L. Arnold und O. Schwartz. Frankfurt a. M., Opernhaus.

3. 10. K. Friedrich: Die steile Wand, Schauspiel in 4 A. Leipzig, Battenbergth.

7. 10. A. Rossig: Die Legionäre, Schauspiel. Berlin, Fr. Wilhstädt. Schauspielh.

8. 10. G. v. Bassewitz: Schahrazade, Schauspiel in 3 A. Köln, Schauspielh.

R. Jaeger: Die Hexe, Operette in 3 A., Text von R. Jaeger. Breslau.

R. Brix: Das Gnadenbild. Wien, Raimundth.

11. 10. Arno Holz und Oscar Jerschke: Büxl, Komödie in 3 A. Berlin, Neues Schauspielh.

14. 10. A. Schnitzler: Das weite

Land, Tragikomödie. Berlin, Lessing-Th.; Hamburg, Schauspielh.; Leipzig, St.; Wien, Burgth.

Jubiläen

Bummelstudenten: 250, Berlin, Berl. Th.

Glaube und Heimat: 100, Berlin, Lessingth.

Fiat justitia: 50, München, Lustspielhaus.

Die Dame in Rot: 25, Berlin, Th. d. Westens.

Vereine

Das Justizministerium hat auf Ersuchen des Oesterreichischen Bühnenvereins aus dem Stande der Bühnenmitglieder und Theaterdirektoren beeidete Sachverständige und zwar die Herren Oberregisseur Ludwig Stärk, Obmann des Rechtsschutzbureaus des Oesterreichischen Bühnenvereins, und Hofschauspieler Albert Heine, sowie die Herren Alfred Cavar, Direktor des Raimundtheaters, und Oskar Fronz, Direktor des Bürgertheaters in Wien, ernannt. Eine gleiche Anzahl beeideter Theatersachverständiger wurden den tschechischen Theaterdirektoren und Bühnenmitgliedern in Prag zugestanden.

Zensur

Lothar Schmidts und Heinrich Ilgensteins in München, Wien und Bremen gegenwärtig viel gespielte Kriminal-Groteske ‚Fiat justitia' hatte, wie in andern preußischen Städten, so auch in Düsseldorf anstandslos die Zensur passiert. Nun plötzlich nach Monaten kommt aus Düsseldorf die Nachricht, daß die dortige Polizei sich gezwungen sähe, ihre Zensur-Erlaubnis wieder rückgängig zu machen. Begründung: Die Autoren hätten erst der düsseldorfer Polizei den Beweis zu erbringen, daß der berliner Polizeipräsident seine Bedenken gegen die Aufführung von ‚Fiat justitia' endlich schwinden lasse. Da die Polizei in Düsseldorf im Gegensatz zu Berlin in städtischer Verwaltung steht, so ist dieses Zurückweichen vor der berliner königlichen Polizei doppelt verwunderlich. Uebrigens dürfte der Fall, daß die einmal bedingungslos erteilte Zensur-Erlaubnis eines Stückes vermutlich auf einen Wink von oben wieder zurückgezogen wird, ein Unikum in der Geschichte des deutschen Theaters sein.

Das Deutsche Theater in Köln hatte die Absicht, die Tragödie ‚Judas' von Gerd v. Bassewitz zur Aufführung zu bringen. Die Zensur hat die Aufführung jedoch untersagt, wobei sie sich auf einen Ministerialerlaß beruft, der eine Darstellung der Person Christi auf der Bühne verbietet.

Herbert Eulenbergs Tragödie ‚Anna Walewska', die in der vorigen Saison im Deutschen Theater in Hannover ihre Uraufführung erlebte, wurde dem königsberger Neuen Schauspielhaus von der Zensur verboten.

Bilanzen

Der Konkurs Coßmann stellt sich als ein außerordentlich schwerer Zusammenbruch eines Stadttheaterunternehmens heraus, der um so mehr auffallen muß, als vordem das Magdeburger Stadttheater (unter der Leitung Cabisius) sehr gute finanzielle Ergebnisse zeitigte. Freitag Mittag fand vor dem Konkursrichter im Amtsgericht Magdeburg der erste Gläubigertermin statt. An Stimmrechten kamen zur Verteilung: Magdeburger Privatbank mit 100 000 Mark, Deutsche Theater-Finanzgesellschaft in Hamburg mit 20 000 Mark, zwei andre hamburger Gläubiger mit 4000 und 3000 Mark und so weiter. Die Stadt Magdeburg ist im wesentlichen durch die Kaution gedeckt. Die genaue Schuldensumme wurde mit 350 784,20 Mark festgestellt, wovon 97 000 Mark gedeckt sind, so daß 253 784,72 Mark Passiven bleiben, denen nur 6730,60 Mark Aktiva gegenüberstehen. Nahezu 63 000 Mark verbrauchte Direktor Coßmann wäh-

rend seiner dreijährigen Tätigkeit in Magdeburg für persönliche Zwecke. Die Schuldenlast wuchs in erster Linie aber infolge weitgehender Beschaffungen für den Fundus an. Wie festgestellt wurde, ist an die Verteilung einer Dividende nicht zu denken.

Unterricht

Die Reichersche Hochschule für dramatische Kunst hat ihren dreizehnten Jahrgang begonnen und auch gleichzeitig die Abendkurse, die Sprechkurse für Laien und die Rezitations-Kurse wieder aufgenommen. Neben Direktor Friedrich Moest erteilen Dr. Hans L'Arronge, Ludwig Hardt, Dr. Gustav Manz, Else Moest-Schoch und Margarete Frankenstein Unterricht. Der Eintritt in die Hochschule kann zu jeder Zeit erfolgen. Jahresberichte und Auskunft kostenlos durch das Sekretariat Berlin W 15, Fasanenstraße 38.

Aufrufe

‚Die Szene', das Organ der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, gedenkt im Novemberheft eine Zusammenstellung der dramaturgischen Kleist-Literatur zu bringen. Unterzeichneter wendet sich daher an die verehrten Fachgenossen und Leser mit der Bitte, ihm freundlichst Nachweise besonders solcher Werke und Schriften zugehen zu lassen, die für den Regisseur der Dramen Kleists beachtenswert erscheinen.

Dr. Lothar Schreyer, Hamburg, Koppel 100.

Preisausschreiben

Die Jury des Volks-Schillerpreises der deutschen Goethebünde für die Preisverteilung am 10. November 1912 hat sich dieser Tage in Berlin unter dem Vorsitz des stuttgarter Generalintendanten Baron zu Putlitz konstituiert. Der Preis beträgt 3000 Mark und ist für ein hervorragendes deutsches Drama bestimmt, das innerhalb der letzten drei Jahre bekannt geworden ist. Bewerbungen sind bis zum 1. Juli 1912 zu richten an den Vorstand der Volks-Schillerpreisstiftung Professor Dr. G. Hellmers-Bremen.

Personalia

Rosa Bertens, die seit einigen Jahren in Paris lebte, ist nach Deutschland zurückgekehrt und wird ihren Wohnsitz wieder dauernd in Berlin nehmen.

Ernst Gettke, der sich als Schauspieler, Regisseur, Schriftsteller und Theaterleiter (zuletzt als Direktor des berliner Modernen Theaters) betätigt hat, hat sein siebzigstes Lebensjahr vollendet.

Engagements

Berlin (Kom. Oper): Jacques Sorrèse von Paris (Tenor).

Charlottenburg (Deutsche Op.): Heinz Arensen von Essen (Jgdl. Helden-Tenor), Ignatz Waghalter von Essen (Kapellmeister).

Dessau (Hofth.): Hofkapellmeister Mikorey reeng.

Hamburg (St.): Alfred Danos von Petersburg (Bariton), Bert Deetjen von Berlin (Jgdl. dram. Sängerin), Otto Marak von Berlin (Tenor), Ernst Wehlau von Rostock (Charaktersp.) ab 1912.

Todesfälle

Helene von Dönniges-Rakowitza, die Geliebte Ferdinand Lassalles, der um ihretwillen von dem wallachischen Bojaren Rakowitz im Duell erschossen wurde und die dann nacheinander die Gattin des Rakowitz, des bekannten Darstellers Sigwart Friedmann und des russischen Schriftstellers Sergei von Schewitsch gewesen ist und später als Schauspielerin und Schriftstellerin viel von sich reden machte, ist freiwillig aus dem Leben geschieden.

Nachrichten

Dem Mitdirektor des Stadttheaters Bielefeld, Wilh. Berstl, wurde auf fünf Jahre die Direktion

des Sommertheaters in Brandenburg a. H. übertragen.

Der Direktor des Hildesheimer Stadttheaters, Kommissionsrat Lange, kündigte seine Stellung zum 1. April 1912, nachdem das Stadtverordneten-Kollegium seinen Antrag auf Gewährung von Subvention von jährlich zehntausend Mark abgelehnt hatte.

Der Direktor des Stadttheaters in Münster, Leopold Sachse, der seit zwei Jahren an der Westfälischen Wilhelms-Universität Vorlesungen über Vortragskunst und Technik des Sprechens hält, wurde durch Ministerialerlaß zum Lektor der Hochschule ernannt.

Die Stadtverordneten in Reichenbach genehmigten in einer Sitzung nach eingehender Debatte den Antrag auf Schaffung eines Stadttheater-Verbandes Schweidnitz-Reichenbach mit der Bedingung, daß der Leiter des Stadttheaters in Schweidnitz, Direktor Fritz, nicht mehr mit seinem Ensemble in Langenbielau Gastspiele veranstaltet. Direktor Fritz wurde zu 40 Gastspielen mit Lustspiel, Schauspiel und Operetten während der Wintersaison in Reichenbach verpflichtet und erhält bei etwaigen Ausfällen an Einnahmen einen Betrag bis zu 2000 Mark aus Sparkassenüberschüssen zugesprochen.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. Arno Holz und Oskar Jerschke: Büxl, Komödie in drei Akten. Neues Schauspielhaus.

1. Wenn die Autoren noch die höchste Tugend der Selbstbeschränkung geübt hätten, indem sie eine halbe Stunde früher aufhörten, so würde Büxl seinem Bruder Traumulus über alle Bühnen folgen.

2. Ein dramatisierter Kriminalroman, eine spannende Ritter- und Räubergeschichte.

3. In Wahrheit nicht mehr als ein derber, mit beachtenswerter Findigkeit auf ulkige Wirkung ausgehender Schwank.

4. Daß sich neben der etwas verunglückten Handlung vieles sehr Hübsche in dem Stück vorfindet, sei gern zugestanden.

5. Ein wüstes Konglomerat von Witz und Blödsinn.

II. Arthur Schnitzler: Das weite Land: Tragikomödie in fünf Akten. Lessingtheater.

1. Was hier tragisch sein soll, das hat die Leute nicht allzusehr betrübt. Man hielt sich lieber an die Konversation.

2. Der Dichter ist mehr Erklärer als Bildner, er sagt uns, was er uns lebendig zeigen sollte.

3. Man findet kaum Beziehungen zu einer Komödie, die so völlig auf Spitzfindigkeiten gestellt ist.

4. Die Vorgänge, von einem unvergleichlich gewandten Schachspieler durcheinandergeschoben, werden von einer Kette der liebenswürdigsten und geistreichsten Dialoge geschmückt.

5. Das Problem ist tadellos gestellt und tadellos gelöst. Man stimmt zu, aber man wird nicht warm.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 43
26. October 1911

Das Zeitalter Shakespeares / von Egon Friedell

Es wäre ein Buch zu schreiben: Das Zeitalter Shakespeares.

Wenn es erlaubt ist, das Zeitalter eines Dichters etwa mit seiner Vegetationszone zu vergleichen, so würde man zunächst die Aufgabe haben, sich zur Bestimmung dieses Vegetationskreises gewisser Charakterpflanzen zu bedienen, nämlich jener Gewächse, die der betreffenden Flora durch ihre besondere Ausbildung ihr eigenartiges Gepräge geben. Das Zeitalter Shakespeares ist — im großen gerechnet — die Uebergangsscheide vom Mittelalter zur Neuzeit. Es handelt sich aber um Vergangenheit, um Historie; diese Zeit lebt nicht mehr, wir können zu ihrer Bestimmung nur die wenigen Relikte verwenden, die den Wandel der Lebensbedingungen überdauert haben; diese Relikte nennt der Paläontologe Leitfossilien, und sie sind in unserm Falle die Dichter und Denker, denn außer diesen bleibt nichts zurück. Die größten Petrefakten, die uns zur Betrachtung vorliegen, heißen in unserm Fall Francis Bacon, René Descartes und Blaise Pascal. Jedes Zeitalter hat einen bestimmten großen Konflikt im Mittelpunkt seiner Handlung: der Konflikt dieser Zeit ist der zwischen Glauben und Wissen, und er hat in jedem dieser drei seine besondere Ausprägung gefunden.

Zunächst in Bacon, der ihn innerlich schon völlig überwunden hatte, und bei dem man nur noch von einem Kampf zwischen seinen eigenen Ansichten und den Anschauungen der Welt reden kann: er sah auf den Geist seiner Zeit herab wie der Lehrer und Erzieher auf die kindlichen Irrtümer und Beschränktheiten seiner Schüler. Für ihn gibt es nur Wissen oder Nichtwissen, und er steht auf der Seite des Wissens: wisdom is power. Bacon ist der erste vollkommene ,man of science', den die Neuzeit hervorgebracht hat: exakt, klar, informiert; mit einer großen Leidenschaft für Positives, für Tabellen, Tatsachensammlungen und Versuchsreihen und weit geringerm Interesse für Dinge der Phantasie; immer bereit, die Erscheinungen auf eine Formel zu bringen und

voll Mißtrauen gegen alles, was sich nicht beweisen läßt. Es ist der vornehme, wohlunterrichtete, nüchterne und weitblickende Engländer, Gentleman, Gelehrter und Weltreisender in einer Person, in der einen Hand den Kompaß, in der andern die Times, der Polyhistor und Empirist.

Verwickelter ist der Konflikt schon bei Descartes. Er hat die ganze Philosophie seines Landes revolutioniert und allem den Krieg erklärt, was dem Bewußtsein seiner Zeit als unanfechtbar und heilig galt: dem eingeborenen Glauben, den unmittelbaren Eindrücken der Sinne, der durch Tradition und Autorität übermittelten Ueberzeugung, und er läßt nur eine einzige Sicherheit gelten: den Zweifel an allen diesen Kräften. Er war ohne Zweifel einer der größten geistigen Anarchisten. Aber der Mann des „de omnibus dubito" hat als Mensch niemals aufgehört, der französische Alt-Aristokrat und Sohn der heiligen römischen Kirche zu sein. Er ist immer der geblieben, als der er geboren war: chevalier René Descartes seigneur de Perron. Er hat sein Buch über den ‚Kosmos', welches, wenn auch nicht auf galileïscher, so doch auf heliozentrischer Grundlage ruhte, sofort unterdrückt, als er erfuhr, in welche Differenzen mit der Kirche Galileï durch seine Dialoge gebracht worden war. Es ist keineswegs logische Inkonsequenz oder Mangel an persönlichem Mut, wodurch dieses Doppelverhältnis bestimmt wird, das der Denker zu den Begriffen der Dinge und zu den Dingen selbst einnimmt. Er kannte die Welt und ihre Gesetze zu gut. Er wußte, daß Theorie und Praxis, Denken und Sein zweierlei sind. Man kann das Richtige erkannt haben, ohne seine Verwirklichung auch nur entfernt im Auge zu haben. Jede neue Idee hat erst dann das Recht, in die reale Welt umbildend einzugreifen, wenn die Zeiten sich erfüllt haben. Das Verhalten des Descartes zu den positiven Mächten der Welt war nichts weniger als ein Zeichen geistiger Unfreiheit und Schwäche. Denn die wahre Geistesfreiheit, die nur aus der klarsten Erkenntnis der Dinge hervorgeht, ist auch zugleich die Einsicht in die Macht der Dinge. Wir sehen in Descartes eine neue Form des Helden; an die Stelle der traditionellen Märtyrer des Todes treten die Märtyrer des Lebens, und die Heiligung durch Askese wird nicht mehr in den Klostermauern, sondern mitten im Drängen der Welt gesucht. Der Tod erscheint nicht mehr als Glorifikation des Lebens, und als Held gilt nicht mehr, wer dem Leben entsagt, sondern wer im Leben entsagungsvoll weiterkämpft. In Descartes betritt der Weltmann, der chevalier penseur die Bühne.

Der Größte und Modernste von den dreien ist aber Pascal. In ihm findet jener Konflikt die tragischste und dramatischste Verkörperung. Quel amas d'incertitude! In ihm sieht man den mittelalterlichen und den neuen Geist wie zwei leibhaftige Mächte miteinander ringen. Für ihn ist der Zweifel Selbstzweck. **Nier, douter et croire sont**

a l'homme ce que le courir est au cheval. Bei ihm stieß eine exzeptionell scharfe Intelligenz und Denkkraft mit einer exzeptionell leidenschaftlichen abgründlichen Religiosität zusammen. Er ist der luzideste Denker, den das Mutterland der clarté hervorgebracht hat, und der feinste Seelenanalytiker der Zeit, neben ihm erscheint Descartes als bloßer Rechenkünstler und Apsycholog; zugleich aber ist er ein hysterischer Religiöser und Gottsucher, ein Theomane. Auch Kant war bis zu einem gewissen Grade gläubig, aber dieses gutmütige Geltenlassen gewisser blasser Schuldogmen wird niemand Religiosität nennen. Religiosität, als ein ungeheures, verzehrendes vernichtendes Pathos, geschmiedet an eine Logizität des Denkens und einen zerlegenden Forschergeist ersten Ranges — dies war die merkwürdige, einzigartige Psychose Pascals, ein pittoreskes und spannendes Schauspiel des Geistes, wie es wenige gibt.

Die drei Phänomene, die wir skizziert haben, wären nunmehr in ihrer psychologischen und physiologischen Verschiedenheit hinreichend zu erklären: aus dem spezifischen geistigen und physischen Stoffwechsel, den jeder Einzelne hatte, und dann wäre zu zeigen, daß sie überhaupt die drei Stoffwechseltypen der Zeit waren, daß die ganze damalige Menschheit aus lauter Baconmenschen, Descartesmenschen und Pascalmenschen bestand, und wie alle Sitten und Gebräuche, alle Reden und Gesten, alle Worte und Taten: das ganze Mienenspiel jener Zeit baconisch, cartesianisch und pascalisch war.

In diesem Buche brauchte der Name Shakespeare nicht ein einziges Mal vorzukommen; und dennoch würde es in jeder Zeile von Shakespeare handeln.

Muhme Kunkel / von Christian Morgenstern

Palma Kunkel ist mit Palm verwandt,
doch im übrigen sonst nicht bekannt.
Und sie wünscht auch nicht bekannt zu sein,
lebt am liebsten ganz für sich allein.

Ueber Muhme Palma Kunkel drum
bleibt auch der Chronist vollkommen stumm.
Nur wo selbst sie aus dem Dunkel tritt,
teilt er dies ihr Treten treulich mit.

Doch sie trat bis jetzt noch nicht ans Licht,
und sie will es auch in Zukunft nicht.
Schon daß hier ihr Name lautbar ward,
widerspricht vollkommen ihrer Art.

Aus der dritten, vermehrten Auflage von ‚Palmström', die nächstens bei Bruno Cassirer in Berlin erscheint.

Fannys erstes Stück

Fannys erstes Stück möge ihr letztes bleiben. Shaw täuscht vor, vortäuschen zu wollen, daß eine junge Gräfin eine dramatische Uebung vor ihrem Vater und vier Kritikern aufführen läßt. Leider spielt er sich zunächst viel zu gut in seine Rolle hinein. Zwei Drittel des dreiaktigen Stücks könnten wirklich von jeder beliebigen Fanny sein. Im ersten Akt stellt sich heraus, daß der Korsettfabrikantensohn Bob Gilbey mit der ‚Tochter der Freude' Dora Dellaney die Polizei angeulkt hat, und daß sie dafür je vierzehn Tage Gefängnis bekommen haben; im zweiten Akt stellt sich dasselbe von der Korsettfabrikantentochter Margarete Knox und dem Sohne Frankreichs Leutnant Duvallet heraus. Aus der Hartnäckigkeit, womit hier ein lumpiger Vorfall gleich vier Personen angedichtet und anderthalb Stunden lang und breit getreten wird, ist zu schließen, daß eine Dilettantin wie Fanny ihn tatsächlich erlebt hat, und daß ein Sozialreformer wie Shaw entschlossen ist, ihn zum Anlaß einer öffentlichen Anklage zu nehmen. In tyrannos, das heißt: wider londoner Polizisten, die für freiheits- und vergnügungsdurstiges Jungvolk kein Verständnis haben. Wenn dieser Kampf uns anginge, dürfte er allenfalls mit so sprudelnder Wortfülle geführt werden. Da er uns nichts angeht, fällt uns Fräulein Fannys abenteuerlicher Mangel an Esprit doppelt und dreifach auf die Nerven. Dem Shaw zum Glück nicht minder. Nach diesen beiden Akten ist auch er des trockenen Tones satt und wird zwar nicht den Teufel spielen, aber witzig werden. Nur daß kein Witz durch Wiederholungen gewinnt. Nach diesen beiden Akten schmeckt uns freilich alles. Nach andern Akten Shaws, die wir in der Erinnerung haben, überwältigt es nicht weiter, daß gegen England Bosheiten ausgeheckt werden; daß mancherlei auf den Kopf gestellt und der Philister ein bischen verblüfft wird; daß Bob statt Margareten Dora und Margarete weder Bob noch Leutnant Duvallet, sondern den Diener Punch heiratet, das Muster guter Lebensart, weil nämlich, wie urplötzlich offenbar wird, eines Herzogs Sohn. Was noch? Die Einrahmung. Der Einfall, daß vor und nach diesem leichten Spiel für ein kleines (und für unser Kleines) Theater vier Kritiker so viel Unsinn schwatzen, wie Tageskritiker nicht blos in London tun. Auch das ist eine Art, eine zweite Art von Verkleidung. In jedem der vier Kritiker steckt Shaw, der aus der Vogelperspektive auf sich heruntersieht und durch diese selbstironische Ueberlegenheit beweist, daß seine Produktion in eine sterile Periode eingetreten ist. Möge sie bald wieder aus ihr heraustreten!

Ernst Hartmann / von Alfred Polgar

Von entschwundener Burgtheaterpracht zeugt der heutigen Generation nicht mehr vieles: der alte Baumeister; eine große Legende; ein paar gespenstische Grammophonplatten. Hartmann, um den schwebte noch ein Abglanz der schönen, der überlebensgroßen, der Heroenzeit des Burgtheaters. Der war noch eine Persönlichkeit, die die Szene füllte. Der übte noch seine Kunst wie eine tiefstinnerlich legitimierte Macht, nicht wie eine Geschicklichkeit. Der hatte noch in Haltung, Tun und Gebärde, in seinem Humor und in seiner Ernsthaftigkeit das Adelszeichen: Burgtheater. Heute kommt diese Auszeichnung an moralischem Wert einem kostspieligen Kotillonorden gleich.

Es war etwas durchaus Musikalisches in Hartmanns Wesen und Schauspielkunst; in seinem leicht federnden, singenden Gang, im sanften Blitzen seines Auges, in der unnachahmlichen Grazie seines Lächelns, in der Geschmeidigkeit seiner Stimme. Mit den zwei Schwurfingern der rechten Hand schnörkelte er einen ganzen Melodienschatz durch die Luft, und immer schien die Fioritur, die liebenswürdige Verzierung ein Charaktermerkmal seines Talents, gehörte gewissermaßen zum Grundthema seiner Persönlichkeit. Kanten und Ecken gab es wenig. Alles war schön geschwungen, zierlich ausstaffiert, mit lichten Farben geputzt und seidig glänzend. Im höchsten Maß ‚gepflegt' war diese Kunst. Und nicht selten wünschte man die Menschen, die Hartmann darstellte, etwas zerraufter, weniger schön frisiert, weniger rosig.

Er ging, als Liebhaber, wie in einer unsichtbaren, leichten Wolke von Parfüm und Puder. Und seine Tränen schmeckten eher süß als salzig. Aber was bei einem andern Affektation und Pose gewesen wäre, wirkte bei ihm als echteste Natur. Dieses Anmutig-Stilisierte, dieses Aromatische schien etwas seiner Art durchaus Organisches, schien seine Wahrheit. Er würde affektiert gewesen sein, wär er nicht ein wenig affektiert gewesen.

Das Chevalereske hatte er inne wie kein zweiter. Und noch in den Rollen, die er als alter Mann spielte, bezauberte die höfische, ritterliche Grandezza seines Gebahens, die überlegene Laune seiner Konversation, die feine Malice seines Witzes. Er zeigte als Schauspieler wirklich einen bezwingenden, vollendeten ‚Takt in allen Lebenslagen'. Auch in den komischen Rollen, die ihm anvertraut waren. Für die hatte ihm das Alter einen überraschend kräftigen, saftigen, quellenden Humor beschert, dessen Reife und Süßigkeit die viele gute Sonne verriet, die den Lebensweg dieses Mannes beschienen.

Er ‚spielte' Komödie. So leicht, schwebend, unwirklich geriet ihm alles. Keine Spur der Uebung, der Mühe, des Studiums war an seinen fertigen Kunstschöpfungen. Sie waren ganz sauber, ganz glatt, hatten die Frische, die Unmittelbarkeit eines ersten Entwurfs und zugleich die

Fleckenlosigkeit einer Reinschrift. Seine Geste, seine Stimme, sein Lachen, alles hatte Auftrieb, sank nicht zu Boden, sondern stieg, hielt sich in Lüften. Dies, diese Leichtigkeit, dieses Unbelastende, Ueberlegen-Spielerische in Hartmanns Kunst bedingte auch das hohe aesthetische Wohlgefallen an ihr.

In späteren Jahren trat ein andres mehr hervor: es schien, als ob, was früher geleuchtet hatte, nun Wärme zeuge. Sein John Gabriel Borkmann war dafür ein schöner Beweis. Er spielte ihn, scheinbar gegen seine Natur, möglichst knapp und geschlossen, auch ohne viel Farbe. Aber um die ganze Gestalt zitterte ein warmer Hauch, ein rührender, lichter Schimmer von Jugendlichkeit. Das war das Liebhaber-, das Erobderertum Ernst Hartmanns, die hier nicht mehr in strahlenden Gesten, in sonnigen Liebenswürdigkeiten sich ausgaben, sondern luftig-unmateriell, schwerlos, verklärt den traurigen Bankdirektor umschwebten.

Ja, „Hartmann repräsentierte noch die Kultur der alten Burgtheaterzeit", wie Baron Berger so treffend in der ‚Zeit' schrieb. Und er ist, wie Baron Berger so einsichtsvoll in der ‚Neuen Freien Presse' bemerkte, durchaus „unersetzlich". Man muß ganz und gar dem beistimmen, was Baron Berger im ‚Neuen Wiener Tagblatt' feststellte, daß „Hartmann einer der wenigen war, die noch im alten, klassischen Stil Burgschauspieler waren". Ach, es gibt viele Bühnenkünstler, die man gut leiden mag; aber Hartmann hat man geliebt. „Man mußte ihn lieben, diesen hohen Sechziger," wie Baron Berger so richtig im ‚Illustrierten Wiener Extrablatt' sagte.

Vom tschechischen Nationaltheater / von Willi Handl

(Fortsetzung)

4

Das hat natürlich mit der Darstellung dieser oder jener Figur, und sei sie für das Ganze noch so wesentlich, recht wenig zu tun. Ich kann sehr wohl sagen, welche Aufführung hier, an unsern Maßen gemessen, ganz ausgezeichnet und welche höchst mittelmäßig erscheinen muß. Aber den Schauspieler für sich zu beurteilen ist mir im allgemeinen nicht möglich; gerade da wird die Geschlossenheit des Eindrucks durch den Mangel an sprachlichem Verständnis auf das bedenklichste gelockert. Solange von einem redenden Künstler nicht auszusagen ist, wie er das verschiedene Gewicht der Silben und der Worte gegeneinander hält, wie sich die Besonderheit der Sprache bei ihm besonders formt, wie er den geistigen Gehalt des Satzbaues bewältigt, solange kann auch die persönliche Art seiner Kunst kaum deutlicher bestimmt werden. Man ist auf allgemeine Klassifikationen angewiesen; auf vage Erkenntnisse, die ihre Wurzel immer nur in den Erinnerungen an

Aeußerliches oder Auffallendes haben können. Natürlich ist auch dieses Aeußerliche voll Bedeutung, und hier um so mehr, als es sich um eine so konzentrierte Spiegelung nationalen Lebens und nationaler Sehnsucht handelt.

Wer sich halbwegs um die Verhältnisse im Lande bekümmert hat, der wird auf dieser vorbildlich nationalen Bühne vor allem den Ausdruck der flammenden Leidenschaft suchen, die man in einem solchen Volke von unbeirrbar trotzigen Kämpfern aufgespeichert glauben muß. Davon ist wunderbarerweise im tschechischen Nationaltheater kaum ein Hauch zu verspüren. Der stolze Feuerkopf, der stürmisch losprasselnde Liebhaber, die heldische Frau voller Gluten, die hingegebene Sinnlichkeit der Zügellosen lebt hier ebensowenig, wie auf irgendeiner deutschen Bühne von heute.

Ich muß gestehen, daß mir gerade dieses Negativum nicht minder auffallend erscheint, als die sichtbar vorhandenen Eigenheiten. So hält denn unsere Zeit der verwirrten Instinkte und des intellektuellen Hochmutes auch dieses härteste und reizbarste unter den heutigen Kulturvölkern so sehr im Bann, daß ihm der unmittelbarste künstlerische Ausdruck seiner Leidenschaftlichkeit nicht mehr gelingt? Oder wäre es nur ein Zufall, eine Ungunst der augenblicklichen Konjunktur, eine einmalige Mißernte sozusagen? An solche Zufälle zu glauben, ist schwer; wird um so schwerer, wenn man sonst in allem die Regelmäßigkeit einer geradaus aufsteigenden Entwicklung wahrzunehmen meint. Diese Entwicklung geht in sozialer Richtung vom herzhaft Volkstümlichen durch gemütliches Kleinbürgertum zur Darstellung einer gepflegten und betont großstädtischen Gesellschaft; und im Geistigen von breiter Derbheit zu gebändigter Kraft und von da zu den Raffinements der modernen analytischen Innerlichkeit. In keiner von beiden Richtungen ist das letzte Ziel schon erreicht. Noch fehlt es an einwandfreier, weltlich repräsentativer Noblesse und an durchdringender, bis ins einzelne verästelter Nuancierung seelischer Zustände. Um es an ein paar geläufigen Namen zu demonstrieren: Es gibt hier, für das moderne Drama, keinen Bassermann und Sauer, keinen Devrient und Hartmann; und ganz parallel auf der weiblichen Seite.

Dafür ist alles, was triebhafte Gedrungenheit, kräftiges Behagen, polternden oder verbissenen Trotz bedeutet, hier auf das reichste und wahrhaftigste entfaltet. Ich habe kaum je eine andre Bühne mit hohen literarischen Verpflichtungen gesehen, auf der alles Eigenbürtige, Volkstümliche und gutartig Kleine in so reichhaltiger Fülle der Abwandlungen und in so unmittelbar ergreifender Naturtreue dargestellt würde. Wo immer im dramatischen Triebwerk eine Kraft lebendig ist, die nichts als gesunde Einfalt oder dumpfen Instinkt bedeutet, da sind von vornherein die glücklichsten Stützpunkte für diese Aufführungen gegeben. Ja, es kann vorkommen, daß solche Figuren Gesicht und Um-

riß hier völlig erneuern; daß oft Gesehenes und längst Bekanntes hier erst nach seinem wirklichen Werte geprägt erscheint. Etwa der Isolani, den ich nirgends sonst so soldatisch und barbarisch, verschmitzt und brutal und dennoch urgemütlich gesehen habe. So vor allem der Kellermeister, der hier (im vierten Akt der ‚Piccolomini'), nicht wie sonst irgendein treuer alter Diener, sondern in seiner wunderbaren Echtheit und sachlichen Innigkeit wie der Chorus eines ganzen Volkes, wie die Stimme eines Schicksals, das in die Schicksale des Dramas geheimnisvoll mitverflochten ist, in das Stück hineinspricht. Ein andres Beispiel: Die beiden Gobbos treten hier nicht als städtische Hanswurste auf, wie in den deutschen Theatern, und nicht als beredte Clowns wie auf der englischen Bühne, sondern als ein paar grundehrliche, brave Bauern, die eben nur in der gegebenen Situation sehr komisch sind. So bringen sie einen ganz neuen Zug in das Spiel, einen unerwartet kräftigen Hauch, der die venezianische und die jüdische Atmosphäre der Komödie mit reizvoll gegensätzlichen Wirkungen trifft.

Diese überzeugende Ursprünglichkeit bleibt nicht etwa bei den Figuren stehen, die aus niederen Schichten oder sonstwie von betont einfacher Wesensart sind. Sie findet sich in mancherlei Verwandlungen und Verwertungen auch im Salon und im Palast wieder. Das war es, was hier zum Beispiel die Gestalt des Ejlert Lövborg interessant und glaubhaft machte: er bringt, ohne irgendwie die Absicht zu markieren, in seinem ganzen Gehaben ein Wesen von außergesellschaftlicher Wildheit, von frei schwärmendem Empörertum mit sich, das ihm nach außen ein besonderes Relief gibt und nach innen seine Tragödie erst vollendet. Die Gestalten und die Nuancen, in denen sich dieser unbewußt innige Kontakt der Künstler mit dem naivsten Volkstum überraschend offenbart, sind ja im einzelnen gar nicht herzuzählen. Das Volksstück selbst ist davon natürlich auf das wunderbarste erfüllt und strotzend lebendig. Zu dem Vollendesten, was man hier sehen kann, gehört die Aufführung des Räuberstückes ‚Janosik', in der die überlieferten Taten einer slowakischen Bande ziemlich unbeholfen dramatisiert sind. Nichts prächtiger als die kühne Anmut und der herzhafte Humor dieser verwilderten Bauernburschen! Und ist es nicht bezeichnend, daß unter den Damen dieses Theaters gerade die Darstellerin schlichter Einfalt und behäbiger Reife, Frau Hübnerova, derzeit als die bewährteste (und vielleicht auch die beliebteste) gilt? Freilich reicht der Takt und die stilistische Einsicht dieser Künstlerin auch bis an die vollkommene Bewältigung von Ibsens Tante Julle.

5

Dieses kerngesunde, urtümliche Wesen erscheint nun bei den jüngeren Frauen des Nationaltheaters zu einer seltsam sinnlichen Schönheit sublimiert. Der Mangel an psychologischer Differenzierung, der dem Fremden zunächst auffallen muß, ist rasch verschwunden, so-

bald man erst zum Genuß dieser blühenden Lebenswärme kommen mag. Da ist eine Kraft aus Tiefen des Geblütes wirksam und erzwingt sich vollen Glauben. Die Verfeinerung der geistigen Arbeit und die handwerkliche Manier hat daneben nicht viel zu bedeuten. Dieses starke Leben spricht für sich selbst und ist vielfältig genug, um auch Widersprüche und Gegensätze noch in den Bereich seiner Echtheit mitaufzunehmen. Was Intellekt und Routine nicht mehr verdeutlichen können, das spricht mit der Wahrheit ehrlicher Instinkte und setzt sich durch. So geschieht hier das Seltsame, daß Faustens Gretchen und Tesmans Hedda von einer und derselben Künstlerin gespielt werden; und beide ganz vortrefflich. Die Darstellerin ist Fräulein Dostalova, jetzt wohl das stärkste tragische Talent unter den Damen des Nationaltheaters. Es ist eben bei diesem Gretchen nicht weichmütige und halbbewußte Sentimentalität, sondern ein naturwüchsiger, voller, dem Leidenschaftlichen angenäherter Instinkt, der in Seligkeit vertraut, sich herschenkt und tragisch zerbricht; und derselbe Instinkt rebelliert mörderisch gegen die Unfreiheit und Lächerlichkeit im Hause Tesmans.

Aber auch die unschuldvoll heitere, die schnippische, die kindlich bewegte Weiblichkeit — was man gemeinhin die Naiven nennt — lebt hier in diesen Rhythmen eines hellen heißen Blutes; wird viel mehr aus der Unruhe des aufblühenden Körpers, als aus der Sicherheit einer schattenlosen Seele heraus gespielt. Diese herbe Frische zu spüren, die, ihrer selbst kaum bewußt, sich nur geradehin auslebt und von künstlerischer Bewältigung noch nicht viel zu halten scheint, das ist einer der anziehendsten Reize des tschechischen Schauspiels. Und er ist schier unerschöpflich, denn es gibt da einen ganzen Chorus solcher Mädchen und Frauen, alle gleich lebhaft, heftig und kräftig in Lachen und Zorn. Beides, Lachen und Zorn, scheint ihnen ganz nah beieinander im Herzen zu wohnen; immer ist in ihren Stimmen ein bedenkliches Schweben, ein unsicher schrillender Nebenton, der nur auf den Anlaß zu warten scheint, um sich in freier Heiterkeit oder in bösem Ausbruch zu entladen. Und das gibt der Stimmung, die von dieser Jugend ausgeht, so viel Nachdruck und weitertragende Bedeutung. Wie sie stehen und um sich blicken, feste Tritte setzen und den Körper straffen, wie sie schnattern, schreien und schmeicheln, aus allen Kräften, die ihnen geschenkt sind, leben und mit ihrem Leben den ganzen Raum erfüllen: da ist es, als käme die Straße und ihr Volk mit seiner besten Unverbrauchtheit auf die Bühne herein. Vor den wohlig angereizten Sinnen erscheinen die Frauen wieder, die draußen den lauten Abend erfüllen: frisch und keck und voll gesunder Ueppigkeit, selbst unter Schminke und sinnlosem Modebehang kaum wesentlich denaturiert, breitgebaut, mit blankem Gebiß und starken Gliedern — die rechten Mütter für ein eisennackiges Kämpfervolk, das sich unüberwindlich dünken mag.

(Schluß folgt)

Die Orestie in Berlin / von Herbert Jhering

Entweder war die Aufführung in München unendlich viel schlechter, oder die Münchener verstehen vom Theater und Aischylos nichts, denn in Berlin hat Reinhardts Leistung einen ganz andern Eindruck gemacht. So unzweifelhaft die Aufführung des ‚Oedipus' im Riesenraum ein Unding ist, so wenig ist es eine der ‚Orestie'. Denn Aischylos ist ein andrer als Sophokles. Dessen Dramen erscheinen uns Heutigen durchaus auf das Einzelschicksal hin konzentriert. In der ‚Orestie' aber stehen die Helden nicht frei gegeneinander. Um sie ist noch das Chaos des Mythos. Ihre Worte gehören nicht ihnen, sondern einer dunklen Zwischenwelt. Wir kennen nicht ihre Körper, nicht ihrer Leiber Grenzen und Maß, sie werden verdunkelt vom Hauch und Blutgeruch ihrer Taten. Unter den Fürsten ist ihr Land, ist ihr Volk. In den Gesängen der Chöre lebt, viel unmittelbarer als bei Sophokles, der Götterglaube, das Volksgefühl und der Geschlechterstolz, der Mut und die Festlichkeit des Griechentums. In ihren Rhythmen schwingt religiöse Feierlichkeit und weltliche Festfreude zugleich. Darum muß eine Inszenierung der ‚Orestie' die Brutalität eines finstern Barbarentums betonen und doch über alles einen festlichen Glanz breiten: Schrecken und Grauen in zeremoniösem Gewande. Nur die sichtbare Enfernung zwischen den Helden und dem Chor, die höhnische Höherstellung jener über diesen läßt uns die herrliche Hybris solcher Worte empfinden, wie (in Vollmoellers meisterhafter, einfach endgültiger Uebersetzung): „Nun drohst du, unten tief beim Ruder hockend, mir, der am Steuer doch das Schiff regiert."

Im Gegensatz zum ‚Oedipus' gelang es Reinhardt diesmal, den Raum mit ruhigen, monumentalen Kontrastierungen zu beherrschen. Das Nahen der Greise, das Opfer der Klytaimnestra, die Ankunft des Agamemnon, die etwas vom Glanz olympischer Spiele hatte, waren von bildhafter, dramatisch großzügiger Eindringlichkeit. Am meisten überrascht aber haben mich die ‚Choëphoren', weil Reinhardt es hier fertig brachte, mit den Bewegungen und Stimmen von Frauenchören einen großen Raum zu füllen. Es lag über diesen Auftritten im fahlen Dämmerlicht am Grabe Agamemnons, das selbst dalag wie ein Stück zusammengeballter Finsternis, eine dunkle, schwere Lyrik, die bald in melodischer, zwischen Sprechen und Singen wechselnder Klage verhallte, bald in dumpfem Trotz aufschrie. Und während sonst Ensembleszenen rächender Frauen leicht etwas Komisches haben, hatten diese im schwankenden Dunkel der Nacht fast etwas Gespenstisches, sodaß sich aus ihnen ohne Gewaltsamkeit die furchtbare Szene zwischen Orest und seiner Mutter loslöste. Die wiederum mußte mit dieser Grausamkeit — Orestes mit erhobenem Beil vor der zusammen-

brechenden Mutter — gegeben werden. Denn wie Reinhardt den ‚Lear' gefälscht hätte, wenn er ihm die Blendung Glosters genommen, so hätte er Aischylos gefälscht, wenn er die urweltliche Familientragödie nicht mit letzter Konsequenz zu dieser Szene verdichtet hätte. Was den Eindruck störte, war nicht die unerbittliche Herausarbeitung der Gipfelszenen, sondern waren Stilentgleisungen, die zeigen, daß Reinhardt, mit Macht nach einem monumentalen Stil ausgreifend, die letzten Reste des Naturalisten in sich noch nicht getilgt hat. So fühlt er gar nicht, wie wir plötzlich auf das Niveau eines realistischen Intrigenstückes hinabgestoßen werden, wenn die Frauen, nachdem Orest abgegangen ist, um als Phoker ans Tor des Palastes zu klopfen, statt den vorgeschriebenen Chor zu sprechen, mit dem zischelnden Flüsterruf: „Orestes!" davonhuschen. So merkt er gar nicht, wie pedantisch, lehrhaft und nüchtern es ist, wenn der Männerchor, statt wohlabgestimmt die Verse zu Ende zu sprechen, ein einzelnes Stück gruppenweise unter sich verteilt und, in Intervallen einfallend, fugenartig wiederholt. Auch stört es, daß der Chor, der den Raum nur beherrscht, wenn er wirklich auf der Szene ist, an einzelnen Stellen aus den Gängen heraus murmelt. Das wirkt sofort zufällig und fremd und läßt uns unwillkürlich nach allen Seiten horchen, um der Quelle des Geräusches nachzugehen. Dieses Resultat ist zugleich der beste Beweis dafür, daß der Wert des Theaters der Fünftausend wohl in der Gewinnung einer großen, monumentalen Szene besteht, die allerdings nur für wenige Dramen notwendig ist, nicht aber in dem Verschwinden der Rampe. Die Grenzen zwischen Publikum und Bühne müßten erhalten bleiben. Nur was als abgeteiltes Bild vor mir steht, konzentriert meine Gefühle. Wenn bald vor mir, bald neben mir, bald hinter mir gespielt wird, zersplittern sie. Die Gewalt des Dramas, das Spiel des Darstellers allein ist es, was mich in die Dichtung hineinzieht, nicht die körperliche Zugehörigkeit.

Eine wirkliche Gefahr bedeutet der Zirkus meines Erachtens nur für die Schauspielkunst, weil ihre Entwicklung überstürzt wird. Sie kann aus dem differenzierten Stil der letzten Jahre einen monumentalen Stil nicht organisch entwickeln, sie muß ihn forcieren oder zu den pathetischen Gewohnheiten einer überwundenen Richtung zurückkehren. Denn sie kann hier, durch die Entfernung jeder schärferen Kontrolle entzogen, mit Bluffs arbeiten. So nur ist der Beifall zu verstehen, den Frau Anna Feldhammer fand, die doch weiter nichts tat, als die Klytaimnestra mit den brutalen Mitteln wilder Stadttheaterheroinen zu charakterisieren. Auch die tranige Biederkeit des Herrn Klein hätte man an andrer Stelle kaum für die feige, eitle Bestialität des Aegisth genommen. Da Fräulein Terwin als Elektra die Langweiligkeit selbst war, bleiben nur zwei ungewöhnliche Leistungen übrig: Mary Dietrichs Kassandra und Moissis Orest. Mary Dietrich, von

Krämpfen geschüttelt, von Visionen besessen, ging durch das Drama wie ein Wesen aus einer andern Welt. Ihre herbe, schmerzliche Stimme zersprang wie unter furchtbaren Qualen, ihr Körper zerriß sich, um die Stimme des Gottes aus sich herauszulassen. Und doch war über allem ruhige Ergebenheit. Mary Dietrich hat jetzt schon den sicheren Stil einer vornehmen Persönlichkeit. Moissi geht einer neuen Entwicklung entgegen. Er wird fester und männlicher, ohne von seinem phantastischen Ueberschwang etwas einzubüßen. Wie Orestes im verstörten Geist die Erinnyen sieht, hier, da, wie er taumelnd ihnen ausweicht, tanzend, stürzend, sich um sich selbst drehend, wie er, gehetzt, gejagt, mit brechendem Auge davonrast, das erhielt durch Moissis Darstellung unheimlich suggestive Macht.

Aus München / von Lion Feuchtwanger

1

Orpheus in der Unterwelt' — Reinhardts letzte münchner Tat. Heißt das: Tat sollte und darf man diese liebenswürdige, höchst grazile Nichtigkeit wohl kaum nennen. (Es gibt jetzt in München Pauli gewordene Sauli, die von einer Tat reden, wenn Reinhardt sich räuspert, und die im Ernst den großen, störenden Wasserfleck im letzten ‚Helena'-Prospekt als genialen Regie-Einfall priesen.) Also, man sollte diese gar nicht gewichtige Sache nicht mit großen und gewichtigen Worten totschlagen. Zugegeben: der Fanfarenstoß ‚Volksfestspiel' ist ein bischen zu pathetisch, die Musikfesthalle ein bischen zu gigantisch für Offenbachs Püppchen. Aber das berechtigt den Rezensenten noch immer nicht, hier den Maßstab einer neuen Shakespeare-Inszenierung anzulegen. Dann aber muß er fast alles als gut, launig und gefällig preisen. Ein paar Einfälle sind sogar mehr. Wenn Venus sich von etlichen befrackten und beschimpften Bal-paré-Herren verabschiedet, um in den Olymp zurückzukehren, wenn die hübschen Mädels des olympischen Chors um die Grube lagern, in der das Orchester wirkt, und den wackern Musikern die nackten Beine um die Ohren baumeln lassen, wenn die Drittelung der Bühne in Stockwerke: Olymp, Erde, Hades, die alte Mysterienbühne parodiert, so ist das mehr als Ulk, so ist das plastische Travestie, Fleisch und Bein gewordene Ironie. Sonst wird man zwar ein ganzes Schock von Einzelheiten beanstanden und als schwere Beeinträchtigung der Gesamtwirkung ankreiden müssen: aber man wird trotzdem der leichten Heiterkeit der ganzen Vorstellung gern gedenken, und man wird Pallenbergs (nur ein bischen zu drastischen) Jupiter, die Eurydice der Jeritza, deren Massigkeit hier in der Riesenhalle die übrigen Vorzüge der Darstellerin kaum noch gefährdete, Zettls ebenso langen wie lustigen

Hans Styx und die nervös zierliche Diana einer sonst gänzlich unbekannten Käthe Funk als ungewöhnliche, alles Operettenmaß weit überragende Leistungen werten.

2

Das Residenztheater begann mit einer Neueinstudierung des ‚Clavigo'. Unter Possart war das Werk hier als komische Oper gegeben worden: Lützenkirchen sang den Clavigo, Sturη den Beaumarchais, der Meister selbst den Carlos. (Im übrigen zieht sich Gewölk zusammen: Possart hat schon bei seinem fünfzigjährigen Bühnenjubiläum wieder mehrmals gespielt, die Zeitungen haben bereits auch seinen Carlos verlangt, und es besteht Gefahr, daß der Alte sich nun wieder dauernd einnistet.) Steinrück hat an die Inszenierung des ‚Clavigo' viel Liebe gewandt, leider ohne rechtes Gelingen. Gewiß sind viele Einzelheiten gescheit und wirksam: aber es fehlt der Aufführung das romanische Element, heißt das: die Eleganz, die Leichtigkeit, die Selbstverständlichkeit all der Wallungen, Wendungen und Biegungen in den Charakteren. Das war alles so schwerfällig, so ungelenk, so teutsch. Gewiß soll Mariens Leichenzug bildhaft wirken: aber warum dies Bildhafte so starr und krampfig und wuchtig unterstreichen? Gewiß ist es ein glücklicher Einfall, einen allzu jähen Uebergang des Dialogs durch das Schlagen einer Uhr zu cachieren: aber warum diesen glücklichen Einfall eine halbe Stunde später durch die Wiederholung zu einem Mätzchen herabwürdigen? Warum ließ man den Buenco sich so in den Vordergrund drängen? Und wodurch hat es die tüchtige und handfeste Sophie der Frau von Hagen verdient, an einen so pathetischen und verlogenen Guilbert verkuppelt zu werden? Hinter dem biderb grobschlächtigen Beaumarchais des Herrn Ulmer den Verfasser des ‚Figaro' zu ahnen, war eine Zumutung, der meine Phantasie nicht gewachsen war. Umsoweniger, als ich alle Einbildungskraft nötig hatte, mir Marien Beaumarchais vorzustellen, für die die Darstellerin unter Verzicht auf jeden Gestaltungsversuch nichts mitbrachte als die Worte des Textes. Steinrücks Carlos war rund und ganz: aber nicht von Goethe. Aus dem kühlen, höchst mondänen Höfling, der halb aus Experimentierlust, aus dem Begehren, eine letzte Sensation herauszukitzeln, an Clavigo hängt und mühsam nur und aus den letzten Schächten seiner ausgefrorenen Seele die andere nötige Hälfte Gefühls herauszwingt, war ein übersprudelnder, temperamentvoller, jeglicher romanischen Kultur entratender Polteronkel geworden. Dieser Carlos zwang naturgemäß auch den Clavigo des Herrn von Jacobi, sich ein bischen schwerblütiger zu gebärden, als er wohl wollte. So wurden die Werther-Momente stark unterstrichen und gefährdeten die Zwanglosigkeit der Uebergänge. Auf der andern Seite aber erhielten dadurch die Gefühlsausbrüche

Clavigos mehr spezifisches Gewicht und wirkten weniger literarisch. Da bei alledem das Schauspielerhaft-Chevalereske des emporgekommenen Schmocks nicht ganz unter den Tisch fiel, war die ganze Anlage der Gestalt trotz aller Fremdartigkeit nicht wider Goethe.

3

‚Die Sprache der Vögel' von Adolf Paul ist wohl das schwächste Werk des begabten Finnen. Der König Salomo banalisiert seine eigene und Nietzsches Weisheit von Weibes Tücke und Unwert in einem ebenso langatmigen wie farblosen und dabei in keiner Hinsicht schlagkräftigen Exempel. Die Personen des Stücks sind traurige Marionetten, könnten zu jeder Zeit und in jedem Land leben und mit der gleichen inneren Berechtigung das Widerspiel von dem wirken, was sie jetzt tun. Der Sprache fehlt alles Kolorit: Pauls Prosa ist papieren und nicht einmal grammatikalisch einwandfrei.

4

Die Uraufführung des ‚Schmieds von Kochel' im Schauspielhaus war ein Wagnis, zu dem viel Takt und ein sehr sicher messendes Auge gehörte. Ich habe im Frühjahr, nach einer Vorlesung des Werkes, an dieser Stelle behauptet: es könne sich in seiner ursprünglichen Gestalt an keiner Bühne halten; es müsse vor allem um die Hälfte gekürzt werden. Die münchner Aufführung, der jedes Wort des Dichters sakrosankt war, hat mir recht gegeben: selbst das Publikum der Premiere, das aus lauter Freunden Ruederers bestand, durchaus verspezelt war, um mich seinen eigenen Ausdrucks zu bedienen, lehnte das Werk nachdrücklich ab. Mit Recht. Denn diese Aufführung unterstrich alle Schwächen, statt sie zu dämpfen. Die höchst alberne, von Ruederer unglaublich ungeschickt angelegte Verschwörungsintrige spielte sich breit und umständlich ab, statt daß sie möglichst zurückgedrängt worden wäre. Eine so unglückliche Figur wie die patriotische Hure Camilla, ein Viertel Mimi Pinson und ein Viertel Jungfrau von Orleans, ein Viertel boule de suif und ein Viertel Bavaria und ganz Papiermachéß, noch dazu von der unsympathischsten Spielerin des Schauspielhauses dargestellt, stand immer breit und massig, ein ungefüges Böotier-Rätsel, im Vordergrund. Und die Bauern quetschten breit und pathetisch Ruederers gespreiztes Zeitungsdeutsch heraus, statt es mit dialektischen Anklängen zu verbrämen. Zudem riskierte mans, uns in München, zwei Bahnstunden vom Ort der Geschehnisse entfernt, statt der Jocherwand im Dezemberschnee eine Saharalandschaft aus Sand und Sonne vorzuführen, und das Bild des letzten Aktes sah aus wie das Plakat des Kochelbräus. Kann man es der Sonne übelnehmen, daß sie sich durch diese Landschaft aus dem Geleise bringen ließ und im Westen aufging?

Beleidigung durch die Operette / von Fritz Jacobsohn

Durch die neueste berliner Operette, betitelt: ‚Die moderne Eva', zusammengesetzt von dem Dreigestirn Gilbert, Okonkowsky und Schönfeld, aufgeführt in Palfis Neuem Operettentheater, fühle ich mich beleidigt. Beleidigt nicht etwa in meinen tieferen Gefühlen als Mensch, sondern in meinen oberflächlicheren Gefühlen als Operettentheaterbesucher. Als Mensch erlaube ich mir, wenn ich ins Theater gehe, gewisse Ansprüche zu stellen. Als Operettentheaterbesucher habe ich das, allmählich, aber sicher, verlernt. Wer die Operetten-Novitäten der letzten fünf Jahre hat über sich ergehen lassen müssen, ist mürbe und bescheiden geworden. Er weiß, was seiner harrt, und ist schon leidlich froh, wenn er, irgend eine eingängige Melodie trällernd, das Schlachtfeld ohne weiteren Schaden verlassen kann; wenn der um diese eine, einzige Melodie, um diesen sogenannten Schlager herum gruppierte Text, wenn die ‚Handlung' nicht gar zu dürftig, zu unsinnig, zu unmöglich ist. Selbst unter Berücksichtigung aller dieser mildernden Umstände empfinde ich das letzte Attentat auf den guten Geschmack als eine gröbliche Beleidigung. Als einen der dümmsten und schamlosesten Versuche, Menschen, die sich einen Theaterabend lang ganz einfach amüsieren wollen, Leute, die für ihr gutes Geld das gute Recht auf Vergnügen haben können, auf das Niveau von Idioten, von Kretins herabzudrücken.

Ich weiß, daß nichts lächerlicher ist, als Zeter und Mordio zu schreien, wo ja anscheinend keine Gefahr ist, wo ernstere Interessen gar nicht berührt werden. Ist dem aber auch wirklich so? Darf die ‚moderne' Operette nicht den Schutz der Kritik für sich beanspruchen, darf das große Publikum, das Operettentheater besuchen will, nicht gewarnt werden? Wie ja überhaupt nicht recht einzusehen ist, warum die Operette als Kunstgenre nicht ernsthaft beurteilt werden sollte. Die Kultur- und Kunstwerte, die in der Operette stecken, stecken könnten, sind a priori nicht geringer einzuschätzen, als die andrer, ernster dramatischer Werke. Es kommt hier, wie überall, auf das Können an. Wahre Heiterkeit zu verbreiten, amüsante Tollheiten auszudenken, ist ebenso verdienstlich, wie von den Brettern herab zu packen und zu erschüttern. Es ist besser, einen guten Walzer, als eine schlechte viersätzige Symphonie, eine schlechte fünfaktige Jambentragödie zu schreiben. Natürlich kann die Kritik keine Genies züchten; sie kann aber aufgebauschte, talentarme Modegrößen in ihre Schranken zurückweisen, kann die Produktion anspornen und jungen, talentvollen Leuten die Wege ebnen. Sie kann und darf nicht tatenlos zuschauen, wie Verwilderung und Gewissenlosigkeit ein an sich liebenswertes Genre verderben. Warum soll eine Gattung, die nach ihrer ursprünglichen Bestimmung, nach

ihren Wirkungsmöglichkeiten und nach ihren Vorbildern wirklich dazu geschaffen ist, kleine Kostbarkeiten, vielfältige spielerische Mischungen hervorzubringen, immer mehr in den Schmutz sinken, ohne daß warnende Stimmen laut werden? Warum sollen gewissenlose Hazardiers in einem Revier jagen dürfen, das vor gar nicht zu langer Zeit noch innerhalb der Kunstbezirke lag?

Die Kritik, soweit sie nicht die bequeme Reportage vorzieht, verhält sich hier meist ironisch, als handelte es sich um Dinge, die sie eigentlich nichts angehen, als sei sie von ihrer Redaktion nur versehentlich hingeschickt worden — statt des Mannes, der sonst über Varietees referiert. Wenn aber die Operette leider keine Sache der Kritik mehr ist, sollte sie doch immer noch eine Sache des gesunden Menschenverstandes sein. Der Fall der ‚Modernen Eva' hat mir bewiesen, daß auch das ein Irrtum ist. Eine blödsinnige und vollkommen antiquierte ‚Idee' bildet den Vorwand zu allen möglichen und unmöglichen Evolutionen. War es noch vor kurzem für den Erfolg nötig, daß wenigstens ein Paar mit aneinander gedrückten Lippen eine Treppe hinauftanzte, so entschädigt jetzt für die Abwesenheit solcher Attraktionen ein kleiner Boxkampf zu dritt oder ein Spaziergang über Tische, Stühle und Sofa. Die ältesten Kalauer, für die man vom Biertisch verbannt werden würde, werden ungeniert hervorgekramt, und die Liedertexte sind von unbeschreiblicher Plattheit und Talentlosigkeit. Aber je hohler die Geschichte, desto blendender Kostüme und Ausstattung. Die Aktricen und Akteure, immerhin Künstler, sind wahrhaftig nicht zu beneiden. Gilberts Musik wirkt dieses Mal störender als früher. Er hat sich übernommen und zu viel geschrieben. Was er kann, das sind kleine Nummern im Vaudeville-Stil älteren Genres. Auch einige Instrumentalscherze mögen ihm zu gute gehalten werden. Sonst aber fehlen ihm Prägnanz und Klarheit, die vielen melodramatischen Einstreuungen sind ganz unangebracht, und mit der Erfindung ist es sehr schwach bestellt. Herr Gilbert müßte durch ein geschicktes Libretto in die bescheidene Stellung zurückgewiesen werden, die ihm gebührt. So aber wie die drei Autoren hier ein Nichts zu der abendfüllenden ‚Modernen Eva' aufgebauscht und aufgeplustert haben, ist es nichts andres als eine Beleidigung durch die Operette, die einmal energisch zurückgewiesen werden mußte.

Wie Dagobert die Liebe fand / von Alfred Lemm



Die Sehnsucht nach Frauen durchtönte des achtzehnjährigen Dagoberts Seele und Körper so laut, daß er immer bereit war, an die große einzigartige Erfüllung zu glauben. Wie jemand,

der an vereinbarter Stelle eine Liebste erwartet, jede weiße Bluse für die ihre hält. Es war in dem kleinen Landstädtchen in der Mark, wo Dagobert das Glück gefunden zu haben wähnte, als er, wie stets zu Ostern, seinen Großvater besuchte.

Dagobert liebte diesen Ort. Kleine rosagefärbte Häuschen sammeln sich um das uralte Markgrafenschloß, dessen hohe rosa und graue Mauern abbröckeln, dessen eigenwillig gestreckte Fenster dicht verhangen sind. Eine ungeheuer breite Allee voller Kastanien, zu beiden Seiten winzige Häuser, zieht auf das Schloß zu.

Dagobert schob sich Nachmittag die dämmernden kleinen Straßen entlang. Sie leuchten stumpf. Wie Perlmutterschalen. Auf dem Ring gehen die Gymnasiasten an den höheren Töchtern vorbei. Man ist nicht laut. Die Gesichter werden weich, die Augen glänzen aus dem gelben Grau. Die Linien lockern sich, die Häuser beginnen sich zu verschieben . . . Vereinzelt holpert es über das grobkörnige Pflaster.

Aus dem Gasthaus zur Krone kommt eine fremde Gesellschaft. Ein mageres verschminktes Weib mit weinrotem Ueberwurf. Ein Mann im Frack, der unter dem kurzen gelben Sommermantel hervorsieht, ein paar kleine graziöse Mädchen mit verlebten Köpfen . . . Mädchen von elf, zwölf Jahren. Auch einige überkräftige Männer mit dicken müden Gesichtern und eine hohe Ueppige, die ihr gelbes Haar offen trägt. Die streift Dagobert dicht und sieht ihm unvermittelt tief ins Gesicht. Er fühlt die graublauen Augen im ganzen Körper, kann ihnen nicht ausweichen. „Ach, wo waren Sie denn so lange?" sagt sie mit schwerer, reifer Stimme und tut, als ob sie ihn kennt. Die andern gehen weiter.

Er wäre sehr erfreut, sie kennen zu lernen.

Das Mädchen hat ein starkes, kühnes Gesicht, das etwas bräunlich ist. Doch liegt Kindlichkeit in ihren Augen. Sie legt ihm die Hände auf die Schultern und fragt, ob sie ihm gefalle. Dann solle er gegen Abend ins Schützenhaus zur Vorstellung kommen und nachher am ‚Künstler'-Ausgang auf sie warten. Und sie streicht ihm über die Backe, nennt ihn Puppi und läuft der Gesellschaft nach, die zwischen den dämmernden Häusern verschwunden ist. Die gelbe Mähne fliegt hinter ihr.

„O Gott!" sagte Dagobert ganz laut und starr . . . Die Gaslaternen störten ihn mit ihren toten Lichtern auf. Er rannte in den dunklen Schloßpark, erregt und frohlockend, überhörte das Schlußklingeln, wurde von dem grämlichen Kastellan herausgescholten und lief nach Haus. Er zog sich um, und ging nach dem Schützenhaus, wobei er den Mantel vergaß. Dagobert nahm sich ein Billett für die erste Reihe.

Eine bunte Soubrette singt schrill. Heißer Rauch mit Biergeruch wälzt sich in Schwaden über dem Menschenhaufen im Parterre des halbhellen Saales. Auf den Galerien aus rohen Brettern stehen ein

paar Offiziere. Am Ausgang knäueln sich Arbeiter, Bauern auf dem Stehplatz. Das ältliche verschminkte Mädchen hantiert auf der Bühne. Sie kreischt lächelnd nach ein paar blechernen Geigen Couplets. Immer neue, lustige Couplets . . . Ihre Stimme scheint bei jedem Ton etwas zu zerreißen, wird heiser. Immer lächelt sie . . . Sie sei die lustige Else genannt und in der Stadt beliebt und bekannt, am lustigsten sei sie grade heute und sie amüsiere sich über jede Pleite, sie tue nichts als tanzen, singen, lachen — und den Refrain tanzt sie mit etwas schwerem mechanischem Beinwerfen, links seitwärts hoch, rechts seitwärts hoch, dreht sich, schnalzt mit der Zunge und den Fingern vor Lustigkeit . . . Ihre Augen läßt sie aus der Schminke herumblitzen, fast schelmisch . . . kneift eins ein, zu den Leutnants hin, die klatschen, immer lächelt sie . . . stets sei sie lustig . . .

Dagobert sitzt aufgeregt und gelangweilt. Dann ein Athlet, der riesige Eisenkugeln auf seinen Rücken fallen läßt oder sie mit den Zähnen auffängt. Die Frauen halten sich die Hände vor die Augen und gucken durch die Finger.

Dagobert erschrickt. Das schöne Weib steht auf der Bühne im schwarzen Trikot, von einem Scheinwerfer beleuchtet mit gelben offenen Haaren. Sie lacht die Zuschauer an und ringt mit dem Athleten. Natürlich besiegt sie ihn, das Publikum schreit ihr zu, sie hat volle saftige Glieder . . . Sie steigt ins Parterre hinunter, begrüßt Bekannte und sagt zu Dagobert, er solle jetzt draußen auf sie warten: sie sei fertig.

Als sie kam, verriet sie ihm, daß sie Elsa heiße. Sie trug einen phantastischen Ueberwurf, über den ihr gelbes, nicht langes Haar hing; sie war ohne Hut. Dagobert fand sie unsagbar schön und edel. Ob er sehr schlimm von ihr denke, weil sie ihn so angesprochen hätte.

„Nein," sagte er. „Es ist kein Grund vorhanden, weshalb zwei Menschen sich nicht ansprechen sollten, wenn sie sich gefallen. Oder wenn sie sich etwas zu sagen haben. Wäre es Ihnen recht, wenn wir noch ein wenig promenierten, gnädiges Fräulein?"

Sie gingen die Allee hinauf, die Kastanienbäume waren noch kahl, wenige Laternen brannten. Sie nahm seinen Arm und streichelte seine etwas breite, weiße Hand. Zuerst zuckte er jedesmal . . .

Sie sagte, er wäre der Einzigste, den sie gleich beim ersten Blick hätte gern haben müssen. Sie wäre nun mal so: Wenn ihr einer gefiele, dann sage sie es ihm auch grade heraus.

„Ich bin Ihnen unendlich dankbar für diese Offenheit," antwortete Dagobert, „man findet so selten jemanden, der einen versteht. Ueberhaupt unter den Mädchen."

Elsa meinte, das läge nur daran, daß sie es nicht alle so machten wie sie. Jedoch hätte er gewiß eine kleine Braut.

Dagobert beteuerte: „Nein!“ Im Gegenteil, die Mädchen könnten ihn alle nicht leiden, er glaube, weil er immer entzündete Augen habe. Er wüßte auch nie etwas mit ihnen zu reden. Und er hätte das Gefühl, er mache sich vor ihnen lächerlich.

Elsa sah ihn prüfend an, wobei sich die Kindlichkeit in ihren Augen verlor. „Ach Gottchen“, machte sie und ließ ihre Haare in Dagoberts Gesicht spielen.

Manche seiner Geschäftskollegen unterhielten die Mädchen ja mit Unanständigkeiten, das brächte er niemals fertig. Selbst bei den häßlichsten nicht, es wären doch immer Mädchen. Und dann fände er es niedrig, um etwas Gunst zu erlangen, Gefühle zu heucheln, die man gar nicht hätte . . .

„Ja“, sagte sie, „Ehrlichkeit ist die Hauptsache. Wollen wir jetzt ins Hotel gehen?“ Und als er sie ansah: „Ich möchte Ihnen gern meine Kostüme zeigen.“

„Ja“, rief Dagobert, „und Sie müssen mir erzählen, wie ein Mädchen wie Sie in solche Gesellschaft gekommen ist. Ich schwöre Ihnen, daß Sie nicht dazu geboren sind, Ringkämpfe im Schützenhaus aufzuführen. Kennen Sie Jens Peter Jacobsen?“

„Ich glaube, ich habe den Namen schon gehört“, sagte sie.

Dagobert wunderte sich. „Armes Mädchen“, sagte er leise, „ich denke, ich werde Ihnen nützen können.“

Sie waren im Hotelzimmer. Er bat, sie möchte Licht anstecken. Er sagte ihr, daß sie die Augen hätte, die er irgendwo mal gesehen und seitdem so lange gesucht habe. Nun sei alles gut . . . und ob sie sich nicht recht unglücklich fühle in dieser Gesellschaft da.

„Furchtbar“, gestand sie, „alle Kostüme müssen wir uns selbst kaufen! Aber was sollte ich machen damals . . . ich werde Ihnen erzählen.“ Sie nahm den Umhang ab und legte sich in ihrem Ringertrikot auf die Chaiselongue, auf den Rücken. Und während sie seitwärts auf die Lampe starrte, erzählte sie langsam und mit zusammengezogener Stirn, wie jemand, der etwas Grauenvolles erfindet und Lust daran hat. Dagobert saß auf einem Lehnstuhl im Dunkeln.

„Mein Vater war unermeßlich reich. Er war Ministervorsteher oder so ähnlich. Wir lebten in einer großen Stadt und in einem riesigen Haus mit einer Unmenge Diener. Jeden Tag ritt ich aus, und ich hatte eine Kammerdame, die mir beim Anziehen half. Da kam mit einem Mal das Unglück. Wir hatten auch einen Koch. Eines Nachts raubte er mich aus meinem Schlafzimmer. Er hat mich verführt. Er war gar nicht hübsch, sondern sehr dick. Aber er roch so gut nach Gebratenem.“

„Armes Gretchen“, murmelte Dagobert.

„Als ich ein Kind bekam, hat er mich zu meinem Vater zurückgeschickt. Aber der verstieß mich einfach und fluchte mir. Deshalb mußte ich zum Theater gehen."

„Und das Kind?" fragte Dagobert.

„Ja, das Kind . . . " Elsa dachte nach. „Das hat der Koch mitgenommen, als er zur Marine ging. Er wollte es im Meer ertränken. Er schreibt mir, wenn er es getan hat."

Elsa sah ihn befriedigt an. Dagobert sagte, das wäre ja schrecklich, aber das läge nun hinter ihr. Vor allem dürfe sie keineswegs weiter einem solchen Beruf nachgehen. Er sei zwar noch Lehrling, aber im Oktober lerne er aus und noch ein paar Jahre, dann könne er sie heiraten. Aber sie müsse ihm versprechen, bis dahin in Reinheit zu leben und nicht den Lastern ihres Berufes zu verfallen. Er hätte sich gleich gedacht, daß sie etwas Besseres sei.

Elsa bewegte ihr hübsches Gesicht, wie jemand, der mit Energie etwas versteckt. Sie ging nicht auf seine Forderung ein, sondern meinte, er hätte eine wundervoll tiefe Stimme. Dann rief sie, er solle sich zu ihr aufs Sofa setzen, und als sie das mehrere Male ohne Erfolg getan hatte, antwortete Dagobert ziemlich streng, daß er es für unzüchtig halte, intime Beziehungen mit jemand einzugehen, mit dem einen noch nicht höchste geistige Uebereinstimmung und Betätigung verbände.

Elsa warf sich hier plötzlich herum, daß das Gesicht nach unten lag. Ob das nicht bei ihnen der Fall wäre, fragte sie mühsam.

„Liebes, liebes Fräulein Elsa", sagte Dagobert weich, „Sie müssen Ihre ganze Kraft daran setzen, und ich auch. Ich fühle, daß wir füreinander geschaffen sind, und daß Sie den Willen haben, aus dem Schmutz emporzusteigen. Solche Gefühle, Fräulein Elsa, täuschen nicht. Ich werde morgen früh wiederkommen und Ihnen alle Bücher bringen, die ich hier habe. Jetzt muß ich gehen, mein Großvater wartet auf mich."

Sie brachte ihn hinunter. Ihr gelbes Haar sah man im dunklen Flur leuchten. „Schade", meinte sie, als er ihr die Hand küßte.

Dagobert ging, sprang unsäglich glücklich durch die Straßen. Wie schön war es, einen Menschen aus seinen Niedrigkeiten herauszuziehen! Wie liebte er dies einzige Weib! „Schade", hatte sie gesagt, als er ging.

Die Laternen waren ausgelöscht. Der dicke Mond wackelte leise zwischen den Wolken. Die Häuser schienen vornüber zu fallen . . . Der Hund des Nachtwächters heulte, als er Dagobert springen hörte.

— — Uebrigens war die Truppe am nächsten Morgen ganz früh weitergezogen.

Stil / von Hans Harbeck

Stil kommt von stilus und heißt eigentlich der Griffel. Ich betrachte seit langem unser Zeitalter und werde ganz melancholisch dabei. Ist unser Griffel nichts wert? Oder haben wir einen Schreibkrampf?

*

Le style c'est l'homme. Es ist nützlich, sich daran zu erinnern, daß dieser erlauchte Ausspruch des Grafen Buffon von Haus aus gar nicht den individuellen und subjektiven Sinn, den wir ihm heute gewöhnlich geben, sondern eine ganz allgemeine Bedeutung hat. Der Mensch steht einer chaotischen Fülle von äußern und innern Erfahrungstatsachen gegenüber und unternimmt es, die auf ihn eindringenden Erscheinungen mit Hilfe seines Intellekts zu ordnen, in einen gesetzmäßigen Zusammenhang zu bringen, kurzum, zu ‚stilisieren'. Wir, die stolzen Kinder des zwanzigsten Jahrhunderts und gelehrigen Schüler Nietzsches, werfen uns in die Brust, sagen: „Le style c'est l'homme" und meinen damit: „Ich bin ich!"

*

Daß wir den Respekt vor der ‚Historie' nicht ablegen können! Unsre Universitäten, Bibliotheken, Galerien und Museen sind Kniefälle vor der Vergangenheit, Grüße an das Ehemals, lenken uns von der Gegenwart ab, geben uns Gelegenheit zu überflüssigen und verwirrenden Vergleichen und Mißverständnissen und rauben uns das Gleichgewicht der Seele. Sie belasten uns. Wir gleichen dem Aeneas, der seinen Vater Anchises auf dem Rücken trägt. Wir schleppen — freiwillig — eine Unmenge Ballast mit uns herum. Wir sind — trotz Nietzsche — noch immer viel zu pietätvoll!

*

Wir häufen die Schätze der Vergangenheit auf und ergötzen uns an der Betrachtung von allerlei immerhin köstlichen, aber reichlich toten Dingen. Kinder sammeln Bilder, Briefmarken, Steine, Schmetterlinge und meinetwegen ‚Erfahrungen'; Greise sammeln ‚Erinnerungen'. Wer noch nicht oder nicht mehr zum tätigen Leben taugt, verlegt sich aufs Sammeln. Wir sammeln, also sind wir — Kinder oder Greise?

*

Es gibt Optimisten. Die sagen: Ha, was wollt ihr Zweifler, Nörgler, Schwarzseher und Schwächlinge?! Der heutige Mensch ist Kind, Mann und Greis zugleich. Seine Wandlungsfähigkeit ist ohne Grenzen. Sein Geist herrscht über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Er begreift die Cheopspyramide, Nero, Augustin, Rembrandt, den cölner Dom, Napoleon, Goethe, den Eiffelturm, gustaf nagel, Zeppelin . . .

*

Der Stil unsrer Zeit besteht, scheint mir, in einem haltlosen Schwanken zwischen Wahrheit und Lüge. Wir möchten gern wahrhaftig sein und nehmen doch immer wieder unsre Zuflucht zur Lüge. Die Kultur des Rokoko war etwa auf der Lüge aufgebaut. Aber

damals log man mit Grazie, wissentlich und geflissentlich. Wir lügen mit einem Armesündergesicht und liebäugeln mit der Wahrheit wie der Bettler mit der Königstochter . . .

*

Unser Kardinalfehler ist der, daß wir uns zu sehr selbst beaufsichtigen und uns dadurch um unsre Unbefangenheit bringen. Wir haben den grotesken Ehrgeiz, etwas zu sein und zugleich uns selbst werden zu sehen. Wir gucken uns selbst immerzu über die Schulter und prüfen neugierig, wie weit wir es jetzt wohl schon gebracht haben. Wir reden und schreiben beständig über uns selbst. Wir waten durch ein Meer von Tinte und Druckerschwärze. Wir zappeln in einem tausendmaschigen Netz von Beziehungen . . .

*

Wir sagen: „die Sonne Homers". Es wäre besser, wir sagten einfach: „die Sonne". Wer stark ist, schöpft nur aus sich selbst und ist völlig rücksichtslos.

*

Im Namen aller, die die Freiheit lieben, stelle ich den Antrag, dem (unbekannten) Dieb der Mona Lisa ein Denkmal zu setzen.

*

Wir sollten beten: Und erlöse uns vor der Vergangenheit . . .

Rundschau

Braunschweig

Abseits von den entzückenden Giebeln und den sanft gekrümmten Gassen der alten Stadt, in der man, unter wunderlichen Menschen, so gerne müßig gehen möchte, nahe der Galerie, in der schöne Bilder von Rembrandt und eine dämonische Judith von Rubens je länger je inniger fesseln, steht, beinahe schon im Grünen, das Hoftheater. Es ist vor fünfzig Jahren mit Goethes ‚Iphigenie' eingeweiht worden, und man hat die Erinnerung daran soeben festlich begangen. Ueber diese fünfzig Jahre hinaus führt die Geschichte des dramatischen Stils am Hof der Welfen in die Tage der italienischen Oper des siebzehnten Jahrhunderts, der prunkvollen Ballette, der erwachenden deutschen Komposition, zu Hasse und Graun, die ihre eigenen Werke und den ersten Händel, den ersten Gluck in Braunschweig aufführten. Später wird das Schauspiel in Braunschweig heimisch, jedesfalls für längere Zeit seßhaft. Die Neuberin und die andern großen Truppen ihrer Zeit ziehen ein. Lessing geht nach Wolfenbüttel; in Braunschweig zuerst wird ‚Emilia Galotti' aufgeführt. Bürger gründen während der Vertreibung des Herzogshauses in der Franzosenzeit ein Nationaltheater, das unter Klingemann immerhin acht Jahre Dauer hat. Dann hat die Stadt wieder ihr Hoftheater. Es führt, noch unter Klingemann,

zum ersten Mal, drei Jahre vor dem Tode Goethes, den ‚Faust‘ auf die Bühne. Später kommt Franz Abt in die Reihe der Hofkapellmeister. Sein Nachfolger wird Riedel, dessen Abschied im letzten Frühjahr zu einem Wechsel der Intendantur führt. Egbert von Frankenberg wacht jetzt über das Theater; die Regie ist zwei Schülern Hagemanns, Hans Waag und Gustav Müller-Heintz, anvertraut, Hofkapellmeister Hagel leitet das Opernwesen.

Was man als Gast von dieser neuen Zeit merken konnte, war ein ernstes Wollen, ein nicht überstürztes, aber erfolgreiches Umgestalten der gegebenen Kräfte. In der ersten Vorstellung, der ‚Iphigenie‘, hatte man auch einen neuen äußern Rahmen (von Lefler-Urban), zu dem allerdings manche Beleuchtungen noch nicht recht stimmen wollten. Man vergaß das aber bald, denn Fräulein Scarla gab eine Iphigenie von so zarter, frauenhafter Wirkung, daß man über alle Zufälligkeiten über alle Unvollkommenheiten der Partner hinweg in den Bann des Dichters geschlagen wurde. Die Regie (von Müller-Heintz) durfte sich, so schien es, nicht ganz frei bewegen, brach aber mit Wissen und Willen hervor und ließ einen klugen und gebildeten Menschen am Werk fühlen. Dieselbe feine Humanität siegte auch, diesmal von Hans Waag ausstrahlend, über die Nichtigkeit von Braccos Geistreichelei ‚Untreu‘, die man am zweiten Abend zusammen mit Schnitzlers ‚Literatur‘ gab; dieses letzte Stückchen etwas karikiert, etwas exzentrisch, wozu freilich die Eigenart der Schauspieler verleiten mochte. Man hat eine recht gute Salondame, Fräulein Horst, einen Bonvivant, Herrn Marlow; und auch ein Fräulein de Bruyn, diesmal die verheiratete Bohémienne Schnitzlers, scheint im Beginn einer Entwicklung vorerst zu flackern. Am dritten Abend gab man den ‚Fidelio‘ in einer Einrichtung, die der Mahlers in Wien sehr ähnlich war, unter Waags vorzüglicher Regie und Hagens sicherer Leitung. Es war eine sehr schöne Vorstellung; nur müßte das Szenische durchaus erneuert werden. Die Leonore des Fräulein Englerth wird bald an einer großen Bühne singen und spielen.

Paul Stefan

Sudermann und ein Ende

Selten hat sich in der Welt- und Theatergeschichte ein ‚Fall‘ so glatt und klar erledigt wie der Fall Sudermann. Dieser Dutzendpoet, der den Geschmack eines jungen Preisringers mit der Kulissenkenntnis eines alten Schauspielers vereinigte, schrieb Theaterstücke: er schrieb zu einer Zeit, da es andern um Ernstes ging und mißbrauchte in bedenkenlosem Ehrgeiz die Schlagworte der Zeit, um hitzige Allerweltseffekte zu bemänteln. Da er damit den Beifall des Haufens hatte und denen den Platz nahm, die jene Worte in bittrem Ernst sprachen, mußte man ihn mit einigem Grimm und Hohn zur Seite schieben. Das ist geschehen; heute ist das Werk jener Generation unter Dach, und selbst berliner Kommerzienrätinnen genieren sich schon, ‚Hauptmann und Sudermann‘ zu sagen. An dem Kämpfen und Arbeiten der Jüngeren aber teilzunehmen, simuliert Sudermann gar nicht. Er hat sich im Königlichen Schauspielhaus zur Ruhe gesetzt und

schreibt dort fünf- und mehraktige Jambenstücke, die sich ganz in der Tradition des Hauses halten. Das gefällt den Stammgästen des Hoftheaters, und andre Leute brauchen ja nicht hinzugehen.

Wenn von den alten Unarten des Autors etwas übrig ist, das zum Protest reizen könnte, so ist es die kleine Eitelkeit, mit der er (sehr schüchtern zwar) diesem guten, alten, edlen Oberlehrerstück eine ‚Idee' einreden möchte. Zur Strafe ist er aber gleich auf die Idee gefallen, die ihm von allen denkbaren wohl am unerreichbarsten ist: Die Grundfeindschaft zwischen Ruhm und Tat, Name und Verdienst. Siegfried Trebitsch hat um dies Problem kürzlich einen großen, wenn auch nicht voll geglückten, Wurf im ‚Feldherrntraum' getan: Ein Namenloser tut die Taten, die der Ruhm an den Namen Epaminondas knüpft — Epaminondas, dessen Leib und Leben nur letzter Traum des sterbenden Siegers ist. Sudermanns ‚Bettler von Syrakus' aber posaunt fünf Akte lang so haltlos eitel den Ruhm seiner einstigen Feldherrntat, daß nichts als das Bedürfnis des Bühnenmannes alle Mitspielenden an seiner beständigen Rekognoszierung hindert.

Im übrigen ist dies Stück genau so papierwürdig und theateralt wie alles, was man an diesem Orte immer spielt; es ist konform der Art, wie man dort spielt (der neue Herr Clewing macht in trockenster Tüchtigkeit mit); es ist konform mit allem, was dort den schlichten Gemütern gefällt. Es ist das äußerste Gegenteil von einem Grund, sich aufzuregen. Mögen sich Sudermann und diese Leute noch viele solche Abende schenken.

Julius Bab

Aus Menschenliebe

Die Direktion eines deutschen Theaters erhielt folgenden Brief:

Am Goethetag im August 1911

Euer Hochwohlgeboren!

Der Endesgefertigte ersucht höflichst um Annahme seiner volkstümlichen Bühnenbearbeitung der ‚Odyssee' Homers.

Die Handlung der Odyssee ist hochdramatisch.

Da bereits zwei Bearbeitungen aufgeführt wurden (Harzer Berg-Theater von Fr. Lienhard; Aachener Freilichtbühne von H. Helge), bitte ich um besondere Beachtung meiner dramatischen Arbeit.

Meine Bearbeitung hält sich streng nach den ersten und letzten Gesängen der Odyssee.

Die alte Form, die griechische Heldenzeile und die anschauliche Sprache Homers wurden in der eingebürgerten Uebersetzung von Voß beibehalten, da Sie, sehr geehrter Herr, sich wohl schwerlich das große, erhabene Werk im spanischen, französischen, englischen, oder im lieben deutschen gereimten Theatervers denken können.

Beim Anhören einzelner Gesänge der Odyssee hat schlichtes Volk geweint; die Wirkung der Gesamthandlung an einem Abend im Schauspiel aber würde zum eisernen Himmel steigen.

Ich kenne die beiden gleichzeitig entstandenen Bearbeitungen nicht, aber auf Ihre hohe Bühne gehört nur die, welche sich ganz nach Homer hält.

Indem ich hoffe, daß zwischen Ihrer hochwerten Aufführung und dem überlieferten Epos kein Unterschied sein wird, verbleibe ich, allzeit fest auf Homer vertrauend . . . . .

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Leo Tolstois Drama ‚Der lebende Leichnam' erscheint nach seiner Uraufführung am Moskauer Künstlerischen Theater in der autorisierten Uebersetzung von August Scholz im Verlage J. Ladyschnikow G. m. b. H., Berlin. Das Drama gelangt am wiener Hofburgtheater zur Uraufführung und ist vom Deutschen Theater in Berlin, düsseldorfer Schauspielhause, hamburger Thaliatheater, Stadttheater in Cöln, Neuen Theater in Frankfurt a. M. und anderen deutschen Bühnen zur Aufführung angenommen worden.

A. Pelmar: Der eiserne Heiland, Volksstück. Hamburg, St.

Annahmen

A. Delmar: Der eiserne Heiland, in 3 A. Wien, Residenzbühne, Urauff.

G. Fuchs: Don Quijote, Musikalische Tragikomödie, Musik von A. Beer-Walbrunn. München, Hofoper, Urauff. (Drei-Masken-Verlag.)

L. Fulda: Der Seeräuber, Vieraktiges Lustspiel. Berlin, Dtsch. Th.; Wien, Hofburgth. (Felix Bloch Erben.)

E. Gött: Edelwild, Dramatisches Gedicht. Düsseldorf, Sch., Urauff.

Holz u. Jerschke: Bürl. Cöln, St.; Elberfeld, St.; Frankfurt a. M., Sch.; Königsberg, Sch.; Leipzig, St.; Nürnberg, St.; Straßburg, St.; Stuttgart, Sch.; Wien, Neue Wiener Bühne. (Ed. Bloch.)

E. Humperdinck: Königskinder. Hamburg, St.

W. Kienzl: Der Kuhreigen, Oper, Text v. R. Batka. Berlin, Kurfürsten-Op. (Weinberger.)

J. Kosor: Brand der Leidenschaften, Schauspiel. Mannheim, Hofth.; München, Hofth., Urauff.

M. Mell: Der Barbier von Berriac, Einaktige Komödie. Mannheim, Hofth., Urauff.

A. Rényi: Der kleine Graf, Operette, Text v. F. Martos. Wien, Carlth.

E. Ritterfeldt: Baroneß Claire, Schauspiel in 5 A. Berlin, Luisentheater.

A. Sandberg: Seidene Strümpfe, Dreiaktiges Lustspiel. Aus d. Schwedischen übers. v. J. Josephsohn. Bremen, St.

R. Strauß: Die goldene Schüssel, Dreiaktige Komödie. Brünn, St.; Budapest; Düsseldorf, St.; Frankfurt a. M.; Hamburg; Graz, St.; Marienbad; Nürnberg.

Neue Bücher

Dramen

Aischylos: Die Orestie, verdeutscht von Vollmoeller. Berlin, S. Fischer. M. 1,—.

Fr. Bartels: Freie Menschen, Tragödie. Leipzig, H. Haessel. 114 S. M. 2,—.

W. Enders: Aus Tantalus Geschlecht, Trauerspiel. Leipzig, Herm. Degen. 88 S. M. 2,50.

K. Ettlinger: Die Hydra, Dreiaktiges Lustspiel ohne Ehebruch und Situationskomik. München, Georg Müller.

G. v. Freiberg: Timandra von Korinth, Dramatisches Gedicht. Berlin-Friedenau, Bureau Fischer. 39 S. M. 1,—.

O. F. Gensichen: Ajas, Trauerspiel. 78 S. M. 1,25. Das Hohelied, Schauspiel. 173 S. M. 2,50. Berlin, Boll & Pickardt.

M. Georg: Thomas Münzer, Schauspiel. Straßburg, C. Bongard. 82 S. M. 1,50.

K. Holm: Hundstage, Lustspiel. München, Albert Langen.

K. Kaltdorff: Vertrezi, Altägyptisches Schauspiel. Leipzig, Herm. Degen. 38 S. M. 1,50.

Fr. Lienhard: Odysseus, Dramatische Dichtung in 3 A. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 70 S. M. 2,—.

A. Schnitzler: Das weite Land, Tragikomödie. Berlin, S. Fischer.

J. W. Schottelius: Marina, Schauspiel in 5 A. Braunschweig, Appelhans & Co., G. m. b. H. 112 S.

G. O. Schubach: Nicht ebenbürtig! Tragödie. Berlin-Friedenau, Bureau Fischer. 56 S. 1,50 M.

W. v. d. Schulenburg: Eulenspiegel. 99 S. M. 3,50. Sanssouci, Lustspiel. 126 S. M. 3.—. Dresden, Carl Reißner.

Zeitungen und Zeitschriften

J. Alafberg: Ibsens Weg. Die Tat III, 6.

A. Bartels: Die weimarer Jugendfestspiele. Leipz. T. 13, IX.

K. Bäuer: Bayerische Karfreitagsspiele des Mittelalters. Propyläen, München 28.

W. Becker: Die Bedeutung des Musikalischen in der Opernregie. Die Szene I, 2.

G. Clemens: Die bayreuther Meistersinger. Die Szene I, 2.

O. Gruppe: Etwas von der Aufführung antiker Dramen. Voss. Ztg. 190.

Haruspex: Eine Hoffnung des berliner Theaterlebens (Gegen William Wauer). Der Turm I, 1.

E. Heinemann: Das Uebersetzungsproblem in der Oper. Deutsche Bühne III, 13.

O. Hinrichsen: Ueber Freiheit und Notwendigkeit im Drama. Wissen und Leben, IV, 22.

H. Kienzl: Theatergespenster. Rhein.-Westf. Ztg. 1075, I.

B. v. Kospoth: Die Premiere zu Molières Zeit. Nationalzeitung, 21. IX.

P. Landau: Das Schaffen des Schauspielers. Rhein.-Westf. Ztg. 1038, I.

P. Lenz: Der Kinematograph in der Bühnentechnik. B. B. C. 421.

G. Manz: Der Dichter und Bauer Emil Gött. Velh. & Klasings Monatsh. XXVI, 1.

P. A. Merbach: Gerhart Hauptmann. Bühne u. Welt XIII, 22.

M. Morold: Das Dämonische der Bühne. Ton und Wort I, 5.

W. Nußberger: Ueber die Grundlagen der Schillerschen Kunst- und Geschichtsphilosophie. Wissen u. Leben IV, 20.

J. E. Poritzky: Das Schweigen in der dramatischen Dichtung. B. B. C. 413.

W. Rath: Ueberbrettl von gestern und morgen. Rhein.-Westf. Ztg. 1003.

A. Strindberg: Shakespeares Heinrich VIII. Deutsche Bühne III, 13.

J. Tieß: Tschechow als Dramatiker. Masken VII, 2.

R. Weichert: Ludwig Speidels ‚Schauspieler'. Masken VII, 1.

Theaterbau

Nachdem der Kaiser die Programmskizzen für den Neubau des berliner Opernhauses genehmigt hat und einige bei dieser Besprechung geäußerten kaiserlichen Wünsche bei der ferneren Bearbeitung des Projekts Berücksichtigung gefunden haben, werden in diesen Tagen den beteiligten Architekten, Hofbaurat Ihne, Professor Seeling und Professor Littmann, die Unterlagen für ihre Entwurfsarbeiten zum neuen Opernhaus zugehen. Zu den genannten Künstlern ist jetzt noch der Regierungsbaumeister Grube hinzugetreten, der sich gleichfalls an der Ausarbeitung der Entwurfsskizzen beteiligen soll. Die Einreichung der Entwürfe durch die Künstler soll Mitte Januar 1912 erfolgen, so daß dem Landtag bereits in der nächsten Tagung Einblick in die Pläne gegeben werden kann. Im nächsten preußischen Etat werden nur Mittel

gefordert werden, die als Vorbereitungsrate für den Neubau in Betracht kommen. Die dem Landtage zu unterbreitende Vorlage wird eine Darstellung enthalten, in der die Projekte nach jeder Richtung hin, namentlich auch in finanzieller Beziehung, eingehend erörtert werden. Was den Beginn des Baues betrifft, so kann dieser nicht eher erfolgen, als alle verfassungsmäßigen Organe ihre Zustimmung zu den Plänen erteilt haben. Mit dem Abbruch des Krollschen Hauses würde erst begonnen werden können, wenn alle Projekte feststehen und der Neubau sofort nach Niederlegung des Gebäudes in Angriff genommen werden.

Auf dem Gelände des ehemaligen Scheunenviertels von Berlin, am Bülowplatz, wird in nächster Zeit mit dem Bau eines Volkskunsthauses begonnen werden. Der Verein Neue Freie Volksbühne sieht es als Haupt- und Endziel an, sich an geeigneter Stelle in Berlin ein eignes Heim zu errichten. Die Pläne und Zeichnungen sind bereits seit längerer Zeit eingereicht, die prinzipielle Genehmigung wird in Kürze erwartet, so daß dann der Bau in Angriff genommen werden kann. Wenn irgend möglich, soll das Theater noch im Jahre 1912 eröffnet werden. Das neue Volkskunsthaus soll ein Theater größten Stils in Verbindung mit Konzert- und Vortragssälen, Ausstellungsräumen und Bibliothek werden und, wie die ‚Bauwelt‘ erfährt, zwei Ränge erhalten und über 2000 Personen Sitzplätze bieten. Die Bühnendimensionen sind sehr respektabel, da sie 26 Meter Breite und 20 Meter Tiefe umfassen. Die Lage des Theaters ist so gedacht, daß auf dem großen Block am Bülowplatz, der gegenüber der Kaiser-Wilhelm-Straße liegt, das Theatergrundstück ausgeschnitten wird, und zwar in der Weise, daß die Hauptfassade des Theaters sich in der Kaiser-Wilhelm-Straße darbieten wird. Der im Jahre 1908 gestiftete Baufonds, der teils aus freiwilligen Beiträgen, teils aus Zehn-Pfennig-Zuschlägen zu allen Vereinsbeiträgen sich ansammelte, hat in diesem Sommer, also nach kaum zwei Jahren, die Höhe von 350 000 Mark erreicht. Die Ausführung des Neubaues und die Bauleitung liegt in den Händen des Architekten Oscar Kaufmann.

Eine Anfrage, wie es mit der steglitzer Theaterfrage stehe, und ob es sich bewahrheite, daß am Rastatter Platz ein Theater errichtet werden solle, beantwortete Bürgermeister Buhrow dahin, daß die Angelegenheit seit einem halben Jahre ruhe. Von der Errichtung eines Theaters an der steglitzer Grenze sei ihm nichts bekannt.

Unterricht

Frau Kammersängerin Friedrich-Materna ist aus der wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst ausgeschieden und kehrt wieder an die Musikschulen Kaiser in Wien zurück, welchen sie schon von 1905 bis 1909 als Nachfolgerin der Hofopersängerin Mila Kupfer-Berger angehört hat. Die berühmte Wagnersängerin wird die Leitung der Opernklassen und das vollständige Repertoire- und Partienstudium für Opernsänger und Sängerinnen übernehmen.

Der Baritonist Julius Rünger, der zuletzt der Volksoper angehörte, wurde von Direktor Alfieri für seine neu begründete Opern-Akademie als Lehrer gewonnen, desgleichen der Kapellmeister Schüller.

Hofschauspieler Waldemar Staegemann wurde als Leiter der am Konservatorium Klindworth-Scharwenka bestehenden Schauspielschule berufen.

Fräulein Adele Wienrich, die mit Beginn der Saison aus dem Verbande des königl. Schauspielhauses ausgeschieden ist, wird sich nun ganz ihrer Tätigkeit als Lehrerin der Sprachtechnik und dramatische Lehrerin widmen.

Todesfälle

Hofburgschauspieler Ernst Hartmann ist plötzlich an einem Schlaganfall gestorben. Er gehörte seit 1864 dem Burgtheater an, seit 1879 als Regisseur. In diesem Jahre hätte Hartmann das Jubiläum seiner fünfzigjährigen Bühnenwirksamkeit feiern können.

Nachrichten

Freiherr von Puttkamer, der längere Zeit an den Generalintendanturen in Berlin und Stuttgart tätig war, wurde auf ein Jahr mit der interimistischen Leitung des Hoftheaters in Hannover betraut.

Für die Unterhaltung des Stadttheaters von Bromberg ist die Beihilfe aus der kaiserlichen Schatulle von 10 000 auf 13 000 Mark erhöht worden. Die Bewilligung ist wieder auf die Dauer von fünf Jahren ausgesprochen worden.

Wie man hört, sind Bemühungen im Gange, das Städtebundtheater von Donaueschingen, das sich kürzlich auflöste, zu neuem Leben zu erwecken. Fürst zu Fürstenberg soll sich bereit erklärt haben, dem Unternehmen 20 000 Mark zuzuweisen.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. Hermann Sudermann: Der Bettler von Syrakus, Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel. Schauspielhaus.

1. Der Ring schließt sich wohl in dieser Tragödie; aber er umschließt so viel Fremdes, Ablenkendes, Unorganisches, daß der Zusammenklang von Anfang und Ende kaum mehr herauszufühlen ist.

2. Zu einem wirksamen, an Höhepunkten reichen, lebendurchbrausten Theaterstück gestaltet Sudermann die Handlung mit allem technischen Geschick.

3. So wie die Tragödie sich vor den Zuhörern abspielt, darf sie höchstens als richtig gehendes Theaterstück für leicht erschreckte und gerührte Leute gelten.

4. Die Idee ist ganz gewiß nicht groß genug, um leicht fünf Akte und ein Vorspiel zu füllen.

5. Für den, der an Sudermanns ehrliches Wollen glaubt, ist es geradezu schmerzlich, nicht ihn, sondern sich selbst zu beobachten: wie man ihm den Glauben verweigern muß, um den er so innig bittet.

II. Bernard Shaw: Fannys erstes Stück, Ein leichtes Spiel für ein kleines Theater in drei Akten, einem Vorspiel und einem Nachspiel. Kleines Theater.

1. Es geht wie häufig bei Shaw: die Situation ist ulkig, aber nicht witzig, und sein Geist baut sich nicht den richtigen Körper.

2. Ein Vorspiel, ein Nachspiel, dazwischen drei Akte, aber kein Stück.

3. Eine bedenklich dünne und saftlose Komödie.

4. Die kühle Arithmetik der Vorgänge hat weder dramatisches noch parodistisches Fleisch genug.

5. Das Stück ist nicht durchweg amüsant.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 44
2. November 1911

Der gute Tod / von Theodor Lessing

... Daß in einem blühenden Kirschbaum so viel Schwermut hängt! Daß im ersten Liede neuer Nachtigallen du leise zitterndes Weh zu erlauschen vermeinst und die frohe Pracht junger Knospen im Lenz schwermütiger an dein Herz sich drängt, als tote Winde, wenn sie durch vergilbende Blätter des Herbstes wehen! Gesund, hart, klar ist der Herbst! Aber im Werden und Warten liegt noch zu viel Unruh. So ist die tragische Weltauffassung ein Produkt der Jugend ...

1

Im Hofe des alten Klosters von San Marco zu Florenz befindet sich in einer Türlunette ein Gemälde Fiesoles: Der Wissende. Dem heiligen Petrus Martyr ist ein Schwert gedrungen tief in die Brust. Auch seine Stirn ist dornzerrissen. Blut sickert herab. Leis und langsam rinnen schwere Tropfen über die verhärmten Wangen. Aber er hält den Zeigefinger fest auf die Lippen gepreßt. Seine Haltung ist frei, schlicht und gelassen. Fest geschlossen der Mund. Nur im Schweigen der Augen lebt, was er nicht aussprechen kann, was unaussprechlich ist.

„Nehmt dem Menschen Hoffnung und Schlaf" — so sagte einst Kant — „und ihr macht aus ihm das elendeste aller Geschöpfe". Nietzsche aber fügte dem hinzu: „Das Wissen nimmt ihm die Hoffnung und den Schlaf" ... Und wenn dem nun so wäre? Würde dann nicht auf dem Wege zum Wissen und Tode den Irrenden, Werdenden der Traum und die Hoffnung seiner Ideale, Metaphysiken, Religionen geleiten? All der Glaube, der wahr und beglückend ist, so lange er dauern kann?

... „Könnte der träumefrohe Jüngling mit einem Blick erkennen, was er in der Jahre Folge doch ganz ruhig hinnimmt, er legte sich augenblicklich hin und stürbe" ... Ja gewiß! Aber er träumt und hofft doch eben. Er hat noch den Rausch im Blut und die Trunkenheit der großen Ideen. Das ist Menschenjugend. Aber je älter wir werden, je reifer, um so mehr wirds natürlich: zu begreifen ohne Trauer, zu wissen ohne Hoffnung. Notwendiges

hinnehmend, Tatsächliches billigend. Die große Ruhe kommt. Das Lächeln. Die Tragödie gehört der Jugend. Das Alter aber hat Humor.

2

Nur ein Tropfen im Strom, eine Mücke im Sonnenglanz, war für das Nu einer Lichtspanne: Bewußtsein aus einem All vitaler Erregung emporgetaucht, Bewußtsein des Einzelnen und der Erde.

Wer aber war Wecker dieser Erdenblüte? Wer der Gott, aus dem Geist geboren ward? . . . Der Schmerz!

Schmerz wird Geist, wofern ich der Stärkere bin. Schmerz erhöht mich, wofern er mich nicht zerdrückt. Schmerz zeugt Bewußtsein als Waffe gegen Schmerz. Begriffe sind wie Tränen: Entlastungen vom Schmerz.

Und wenn das Bewußtsein erlosch? Was dann? . . Nun, so fiel ja auch dahin, was es erzeugt und wach hält: der Schmerz.

Jede Form des Lebens treibt soviel Bewußtheit aus sich empor, als sie nötig hat, um zu leben. Und so viel Bewußtheit sinkt dahin, als ohne Not sinken kann.

Erfüllung im Geist, Tod, Ende des Schmerzes . . . : das sind drei Worte für eines.

3

Seneka schrieb in seiner Jugend ein Gedicht, welches den ungeheuren Lebenshunger aller Kreatur so erschütternd ausspricht, wie kein Dichter je wieder davon gesprochen hat. Den Lebenshunger, der das Leben in niedriger, würdeloser Form dennoch der endgültigen Vernichtung vorzieht:

Debilem facito manu,
Debilem pede coxa,
Tuber adstrue, gibberum
Lubricos quate dentes:
Vitam dum superest, bene est
Hanc mihi, vel acuta
Si sedeam cruce, sustine.

„Nimm meine Hände, nimm meine Füße, krumm schlag mich und lahm, reißt mir die Zähne aus, schlagt mich ans Kreuz . . ., bleibe ich nur am Leben. Ich will alles gut heißen, bleibe ich nur am Leben."

Aber der selbe Mann, der diesen typisch-unsittlichen Aufschrei unersättlichen Dranges nach Leben fand, sprach auf Lebenshöhen im goldenen Hause zu Rom, als Lehrer Neros, ein unvergleichlich größeres Wort: Non potest cogi, qui potest mori. „Nur einer ist unbesiegbar, der zu sterben weiß". Als die bacchische Schar dem Ernst des Wortes hohnlachte, stieg er ins Marmorbad und öffnete sich die Ader.

4

Der Baum wirft, wenn die Zeit kommt, ruhig die reifen Früchte ins Gras. Der Vollendete wandelt die sinnlose Tatsache des

Schmerzes in — Tragik. Das Faktum wird Ereignis. Er sagt freiwillig Ja zum Tode, wie er das Leben liebt und bejaht. Er anerkennt keinen Richter, denn er richtet sich selbst. Mein Tod — spricht er — ist gerecht. Indem ich an ein Ich gekettet lebte, vernichtete ich Millionen niedere Lebensformen. Nun trifft es mich.

So wandelt der Vollendete den Zufall in Tragik, die Notwendigkeit in Freiheit. Und was er darlebt, das erlebt zuletzt das Menschengeschlecht: freiwilliges Ende im Geist.

5

Alle Wahrheit ist lebendige Tatsache. Ausweis biologischer Altersstufe und Notwendigkeit. Jeder hat, jeder habe die Wahrheit, zu der er reif ist, und welche er haben darf.

Was aber ist übergeordnet aller Wahrheit als Sinn und Ziel, als Wille und Wert? Die Tat. Der Philosoph bringt dieses Ziel.

Er erfülle die Aufgabe, alle Brücken hinter dem Menschen abzubrechen, alle Fantasmen und Träume, die in den Trost eine Dauer locken.

Den Menschen mit Geistesgewalt an das unmittelbare Jetzt und Hier festzunageln, oh, das hieße: zahllose blind vergeudete Energien sparen, die verausgabt werden an falsch gestellte Fragen. An Träume von Realitäten, die keine sind. An Seele, Gott, Welt, Ding, Freiheit, Substanz. An all das, was die Angst der Kreatur geboren hat, ihre Müdigkeit, die der Polster bedurfte, ihre Ungelenkheit, die der Krücken benötigte, ihre Feigheit, die nach Horizonten langte. Was denn war Gott? Das Ich, das hassenswerte, noch ein Mal. Was denn hieß ‚Welt'? Das Ich noch ein Mal. Was nannte man Ding, Gegenstand, Freiheit, Substanz? Alle diese Namen schrien und lärmten: Ich, Ich, Ich. Alle Religion war Wille zum Ich. Aller Glaube war Glaube an Mich. Gott war die Erschaffung des Ich. ‚Ich' wollte nicht sterben.

Aber: Non potest cogi, qui potest mori.

6

Wir haben zu lernen:

geistige Kultur als Todesweg betrachtend, den Todesweg würdig zu beschreiten.

. . . daß Weltanschauungen, Religionen und Moralsysteme Jahreszeiten sind. Alle Jahreszeiten und Altersstufen aber sind auf der Erde gleichzeitig.

. . . daß Fortschritt Aufbruch ist. Es gibt keinen Fortschritt und keine Entwicklung als zum Tode.

. . . daß Tod (das heißt: Geist oder Entsinnlichung) Gesetz des Lebens ist und die Geschichte der Raumwelt spurlos untergeht. Niemand aber kann das Leben lieben, er liebe denn den Tod.

. . . daß die Höhe von Staaten und Nationen auch Beginn ihres Endes ist. Darum stellt sich der Kultur in den Weg, wer sich dem Tode, das heißt, dem Geiste, in den Weg stellt.

Aber keiner hat eine Wahl! Denn die Wahl selber ist Ausweis seiner Lebensstufe.

7

Gesetzt, der Mensch hätte „keinen Schlaf und keine Hoffnung" mehr. Nichts als die wache, bewußteste, geistigste Erkenntnis einer hilflosen Gegebenheit. Dann erst müßte sich erweisen, ob er zum Sklaven der pia fraus geboren ist oder zum Schöpfer seiner selbst. Er soll nun ohne Krücke und Brücke leben, in dem Bewußtsein, daß er und seine ganze Welt morgen untergeht, und daß er nichts hat als den einen Erdentag. Dann müssen alle Energien in den Dienst dieses einen Tages gestellt werden. Alle Kräfte gesammelt werden, die zuvor ins Blau einer Traumwelt verströmten. Kein Hintergedanke an Grund und Ungrund, keine Zuflucht in Unter-, Nach- und Hinterwelten, wo der Machtwille, das Bedürfnis, die Angst, das Nichtsterbenkönnen der kleinen Erdgeschöpfe sich versteckte. Du hast nur dich und den einzigen Tag. Nun mache daraus das Höchste, was du vermagst. Du gewinnst kein Paradies, wenn du es nicht schaffst, keinen Gott, den du nicht wirst. Die Welt ist verwundet, der Schlaf des Lebens zerstört. Nun lebe.

8

Ehrwürdigste, gestorben auf Schafotten von Paris, den Foltern des rohen England, den Galgen von Schlüsselburg und Paulsfestung, verscharrt irgendwo in Sibirien oder von deutscher Dummheit verbrannt mit deutschem Eichenholz . . . vor dem Blutzeugnis eures Todes ist mir alles gering, was Denker grübeln, Künstler schaffen, Gelehrte reden, Könige, Feldherrn, Techniker Großes und Hohes wollen. Höher als Geist, Kunst und Macht ragt die Tat, die sich selber daran wagt. Das wohl sprach insgeheim die Lust in allem Schmerz und die Freude an der Tragödie:

Wenn wir im Kampf mit Schmerz und Zeit
Die großen Menschen sehn
Aus innerster Notwendigkeit
Dem Tod entgegengehn,
Wir möchten dieser Meisterung
In des Geschickes Zwang
Zurufen mit Begeisterung:
Glückauf zum Untergang!

Aus ‚Gedanken über Theater, Schauspieler, Drama', die unter dem Titel ‚Der fröhliche Eselsquell' bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheinen.

An Dostojewski / von Christian Morgenstern

Zum neunzigsten Geburtstag

Das Unerhörte lockte mich von je —
und darum bleibst Du mir so wert vor allen.
Dich läßt nicht ruhn der Erde tiefes Weh,
Du mußt aus Schmerzgewölk gewaltig fallen,

wie Blitz und Schlossen oder süßer Strahl —
und jäh, weils immer jäh Dich überfällt!
Du standst nie satt im zaunumzognen Kral,
Dich bannte nie des Bürgers platte Welt.

An Dir soll man sich nähren hier und dort,
an Dir des Herzens Unruh wieder lernen,
Du Glut aus Steppenbrand und Gottessternen,
nicht Künder blos, Du, selbst — ein „neues Wort".

Turandot in Italien / von E. T. A. Hoffmann

Der Graue: .... Turandot! — O, Sie wecken mit dem Namen eine Erinnerung, die mich noch mit süßen Schauern durchbebt. Vor mehreren Jahren durchreiste ich, damals noch ein sehr junger Mensch, einen Teil von Italien. In Brescia fand ich eine kleine Truppe, die, ein sehr seltner Fall in Italien, Schauspiele gab. Hoch verwunderten wir, ich und mein Begleiter, uns, den zur großen Ungebühr vergessenen Gozzi hier noch auf der Bühne zu finden. In der Tat hatte man für den künftigen Abend ‚Turandot Fiaba Chinese teatrale tragicomica in cinque Atti' angekündigt. Der Zufall wollt' es, daß ich die Schauspielerin, welche die Turandot spielen sollte, Tages zuvor ganz in der Nähe sah. Sie war von mittler Gestalt und gerade nicht schön zu nennen, aber nie sah ich ein schöneres Ebenmaß des Gliederbaues, nie mehr Anmut der Bewegung. Die Form ihres Gesichts war das reinste Oval, die Nase wohlgestaltet, etwas aufgeworfene Lippen, schönes tief dunkles Haar, aber vor allem strahlten die großen schwarzen Augen in wahrem Himmelsglanz. Sie sprach den Contr' alt der Italienerinnen, der, wie Sie wissen werden, recht tief ins Herz dringt. Gleich im ersten Auftreten, in den ersten Szenen bewährte sich Signora als vollendete Schauspielerin. Unbeschreiblich war der Ausdruck des tief im Innersten auf wunderbare Weise bewegten Gemüts, als sie bei Calafs Anblick leise zur Zelima die bedeutenden Worte sprach, in denen der feinste Faden zum ganzen Gespinst angelegt wird:

Zelima, oh Cielo! alcun ogetto, credi
Nel Divan non s'espose, che destasse
Compassione in questo sen. Costui
Mi fa pieta.

[Schiller: O Himmel! Wie geschieht mir! Zelima!
Noch Keiner trat
Im Divan auf, der dieses Herz zu rühren
Verstanden hätte. Dieser weiß die Kunst.]

Aber als sie nun, da Calaf zwei ihrer Rätsel erraten und sie das dritte dumpf und feierlich hergesagt, in blendender Majestät vorschritt, als sie plötzlich den Schleier, der ihr Antlitz verhüllte, zurückwarf, da fuhr der tötende Blitz ihrer in Himmelsfeuer strahlenden Augen nicht in Calafs Brust allein — nein! — in die Brust jedes Zuschauers!

Guardami 'n volta, e non tremar. Se puoi
Spiega, chi sia la fera, o a merte cerri!
[Schiller: Sieh her und bleibe deiner Sinne Meister!
Stirb oder nenne mir das Ding!]

Wer fühlte nicht alle Schauer der süßesten Wonne — des Entzückens, der staunenden Angst seine Adern durchgleiten, wer hätte nicht wie Calaf in Himmelsseligkeit verzweifelnd ausrufen müssen:

Oh bellezza! Oh splendor!
[Schiller: O Himmelsglanz! O Schönheit, die mich blendet!]

Der Braune: Sehn Sie wohl, hätte Ihre Signora nicht dergleichen strahlende Augen gehabt, wie ging es denn mit dem Effekt der Hauptszene im ganzen Drama. Eben wollt' ich erst der Turandot gedenken als einer der allerschwürigsten Rollen rücksichts der Ansprüche, die sie an die Schauspielerin macht. Nur die vollendete Künstlerin wird das Heroische oder vielmehr die wahnsinnige Wut der Turandot erfassen, ohne den Zauber der herrlichsten Weiblichkeit zu zerstören. Und dazu muß jene vollendete Künstlerin jung und schön sein, und zwar so schön, wie es mittelst aller ersinnlichen Farbentöpfchen in der Welt nicht hervorgebracht werden kann. Strahlt sie nicht den Calaf an mit solchen Augen wie Ihre Brescianerin, oder wird auch nur ein mittelmäßiges gleichgültiges Gesichtlein enthüllt, wenn der Schleier abgeworfen, so ist Calafs Verwirrung sowie die ganze Szene lächerlich. Uebrigens bin ich so glücklich gewesen, eine deutsche Turandot zu sehen, die Ihrer Brescianerin ganz an die Seite zu stellen, und dabei einen so überaus vortrefflichen Altoum, daß gar nichts zu wünschen übrig blieb. Meine Majestät trug einen ungeheuern chinesischen Hut und bewegte sich in den schwerfälligen Kleidern langsam, pathetisch, feierlich, wie es dem fabelhaften Kaiser geziemt. So ganz von gravitätischem Ernst umflossen, nahm sich nun seine beständig gerührte Stimmung ungemein wunderlich aus. Ein großes, sehr absonderliches Schnupftuch wehte in seiner Hand, und damit trocknete er sich im Divan auf dem Thron sitzend die Tränen auf ganz eigentümliche Weise, und dabei schnitt seine Stimme in den beweglichsten Redensarten, die er an die Turandot richtete, oft durch wie ein chinesisches Glockenspiel. Der Schauspieler hatte die tiefe Ironie dieser vortrefflichen Rolle herrlich aufgefaßt. Er, Turandot und Adelma, die der vortrefflichsten Schauspielerin, wie es je eine gegeben, zugefallen, hielten mich schadlos für die Erbärmlichkeit des übrigen, welche vorzüglich der schlechten Bearbeitung [von Schiller] zuzuschreiben war. Auch hier beweist der Mißgriff eines großen Dichters meinen Satz, daß es mit dem Bearbeiten überhaupt eine mißliche Sache ist. Mit dem Original verglichen, begreift man nicht, wie es dem deutschen Bearbeiter möglich war, die herrlichsten Züge zu verwischen, vorzüglich aber die charaktervollen Masken so fade und bleich hinzustellen . . .

Turandot in Berlin

Es wär' so schön gewesen! Man hätte nichts weiter gebraucht als: für die Vorstellung eine Turandot und für die Generalprobe einen Polonius, den niemand mit seinem Barte zum Barbier hätte wünschen dürfen, wenn ihm ganze Szenen zu lang, zu lang erschienen wären. Vollmoeller ist nicht schuld. Sein Vorgänger Schiller hat von der Uebersetzung, die er vorfand, das Gefühl gehabt, daß ihre „pedantische Steifigkeit überwunden werden" müsse. Aber erst Vollmoeller ist das vollständig gelungen. Seine Uebersetzung ist locker, beweglich, genügend phantastisch und rücksichtslos, das heißt: voll von der Gegenwart unsrer Sprache. Es ist Vollmoellers Hauptverdienst, daß er das komische Element aus dem einschnürenden Vers zu einer derben, deftigen Prosa erlöst hat, deren Witz nur da, wo sich das Improvisationstalent losgehender Groteskkomiker seiner bemächtigt, faekalisch ausartet. Sein einziger Fehler: daß er sich gescheut hat, diese und jene Glanzstelle von Schiller wörtlich zu wiederholen. „Ist etwas unübertrefflich gut gesagt, so muß man Abstand davon nehmen, es übertreffen zu wollen; Entlehnung kann Armut sein, aber auch feineres Kunstverständnis." Mit Fontane hätten wir also Wert darauf gelegt, Schillers vielsagende Rätsel nicht schwächlich ersetzt zu finden; oder gar das geflügelt gewordene Wort: „Sieh her und bleibe deiner Sinne Meister!" durch den klang- und belanglosen Vers: „Nun schau mir ins Gesicht und bleibe fest!" Aber weder dadurch noch überhaupt ist Vollmoeller schuld geworden an der langsam versiegenden Wirkung dieses höchst künstlerisch intendierten Abends. Eher schon Busoni. Gewiß, Gozzi selbst hat viel Musik vorgeschrieben. Busoni gibt zu viel und, vielleicht, für ein, für dieses leichte Spiel zu schwere Musik. (Ich beurteile sie hier als Theaterkritiker, nicht als Musiker.) Sie untermalt nicht, sondern überpinselt. Sie stimmt nicht immer nur für ‚Turandot', sondern nimmt teilweise für sich in Beschlag. Das tut Beethoven im ‚Egmont', tut Mendelssohn im ‚Sommernachtstraum' auch? Aber gerade diese Erinnerung wird Busoni am gefährlichsten. Schließlich ist seine Instrumentation — das sechzigköpfige Orchester hatte mir gleich einen Schreck eingejagt — fast durchweg zu laut. Wenn man sich in der vierten Stunde der Aufführung buchstäblich die Stirn trocknen mußte, weil man vor dieser unerschöpflichen, immer neu andrängenden Fülle der Genüsse Angstzustände bekam, so mag Busoni allerdings mitschuldig sein.

Die Hauptschuld trägt Reinhardt. Sein Plan ist wunderbar. Aber nicht nur sein Plan. Er kann ja auch, was er will. Er auferbaut ein Fabelland mit der nicht genug zu schätzenden Hilfe seines Ernst Stern, der nie geistvoller, nie phantasiereicher, nie farbentrunkener, nie prachtstrotzender war als hier, und der doch immer graziös, immer schwerlos bleibt. Ein wahrer Rausch sind diese sieben Bilder. Das Auge sieht sich nicht satt. Jedes Gerät, jedes Band, jede gestickte Blume entzückt. In tausend Nuancen schillern und glitzern Gewänder aus den erlesensten Stoffen. Zu chinesischen Herrenmenschen kontrastieren japanische Sklaven mit gelbern Gesichtern und zopflosen Köpfen. Fabelhafte Wesen, Drachen, Fratzen und Arabesken schlingen sich prunkvoll und kunstvoll, dräuend oder erheiternd, durch schwarze, stumpfrote und violette Vorhänge, die einer nach dem andern in die Höhe schweben, wenn im Halbdunkel Eunuchen und Krieger, Schranzen und Prinzen mit Papierlaternen, Schwertern, Fächern, Sänften und Baldachinen daran vorbeigezogen, -gegeistert, -getrippelt sind: eine Phantasmagorie von bezaubernd fremdartigem Geschmack, und die nicht einmal zu lange dauert. Noch hunderterlei. Vasen wachsen sich zu Türmen aus. Hinter Torbogen huschen zu tupfenden Tönen die Palastwächter hin und her. Der halbierte Serail dreht sich, bis er zum ganzen, großen, säulengetragenen Diwan wird. Zierliche Glöckchen klingen silbern. Zeremonien werden launig um ihre Feierlichkeit gebracht. Draußen liegt in verführerischer Wirklichkeit eine nächtliche Chinesenstadt mit erleuchteten Papierfensterchen und abenteuerlichen Giebeln, Dächern und andern Hauszieraten. Dort und allenthalben ein Gezirpe, ein Geklirre, ein Gefunkel, ein Gegaukel von wahrhaft komödischer Unwirklichkeit. Mit einem Wort: Aus alten Märchen winkt es. Köstlich. Reinhardt hatte die Teile in der Hand und das geistige Band dazu, um uns, nach allen frühern strahlenden Leistungen, noch immer ein seltenes Fest seiner nie dagewesenen Kunst zu bereiten. Es hat nicht völlig sollen sein: aus einem einzigen Mangel und einer umfassenden Uebertreibung.

Unsre Turandot ist unmöglich. Im Bezirk der Kunst gibt es keine Pflichten der Galanterie. Nach der Karikatur der Penthesilea hätte man die Eysoldt nicht wieder mit einer Rolle bebürden dürfen, die jeden wahrheitsliebenden Kritiker zwingt, einer so außerordentlichen Künstlerin Unfreundlichkeiten ins Gesicht zu sagen, weil es eben nicht das Gesicht dieser Gestalt ist. Aber noch ärger: von der Penthesilea, die für die Eysoldt nur durch die Ueberspannung aller Kräfte und Mittel, und freilich selbst dadurch nicht im geringsten, zu be-

wältigen war, hat sie einen verzerrten Ton, eine Künstlichkeit und Affektiertheit zurückbehalten, die ihre Turandot auch innerlich zerstört haben. Einer von den vier Clowns mag die Prinzessin „eine hysterische Bachstelze" nennen: sobald wir ihm und ihr das nachsagen, ist die Figur aufs lächerlichste verfehlt. Wenn der Prinz Kalaf schon nicht von ihrer Schönheit berückt sein kann, so müßte er es wenigstens von ihrer Anmut, Beseeltheit und Geistigkeit werden. Früher wären diese Eigenschaften der Eysoldt mühelos erreichbar gewesen. Jetzt piepst sie in einer forciert hohen Stimmlage Turandots Männerfeindschaft wie ein unerzogener, greulich gezierter Backfisch aus sich heraus und geht, diese ehemals denkende Schauspielerin, sogar soweit, in einem Monolog wie ein ungewöhnlich blödes Kälbchen zu nöhlen und sich zu haben. Gozzi ist nicht Shakespeare, und ein besonderer psychologischer Aufwand wäre bei ihm verschwendet. Aber deshalb sollte kein Regisseur eine Turandot auf den Kopf oder, wie hier, in doppeltem Sinne auf die Kopflosigkeit stellen lassen. Es war um so empfindlicher, als im übrigen fast alle Akteurs uns die reinste Freude machten.

Moissis Kalaf war ein einziger Glanz: ein exotisch braun angestrichener Prinz mit blitzenden Zähnen, schön, adlig, feurig und blühend jung. Beim Anblick erst von Turandots Medaillon, dann von ihr selbst gab er mimische Meisterstücke, wie sie in dieser Vollendung vielleicht immer nur einem romanischen Schauspieler gelingen werden. Man sah hier und überall, daß es ihm ganz ernst um die Durchführung eines Seelenprozesses zu tun war, und damit wuchs naturgemäß das Mißbehagen an der Eysoldt mehr und mehr. Denn wenn man allenfalls noch für sie hatte anführen können, daß ihre Turandot so etwas wie ein kunstgewerbliches Produkt, eine durchaus unlebendige, marionettenhafte, spielerische Sache und nebenbei auch eine Parodie auf die Manier der Eysoldt hatte werden sollen: so wurde ein solcher Versuch peinlich und ärmlich, eine Notgeburt der Ohnmacht neben einem atmenden, lebendigen, warm anzufühlenden Menschen. Unverständlich, daß Reinhardt das nebeneinander ertragen hat. Eins hätte unbedingt dem andern geopfert werden müssen, und die Wahl war schon darum nicht schwer, weil durch eine seriös gemeinte Turandot das Spiel ein Gewicht bekommen hätte, das ihm jetzt bitter fehlt. Wo im übrigen ein Stilmischmasch sichtbar wurde, war er beabsichtigt und richtig beabsichtigt. Die Eibenschütz, die, im Gegensatz zu Turandot, dumm scheinen muß, gelangte mühelos zu einem beängstigenden Grade von Echtheit. Fräulein Kurz verrenkte sich zu

parodistischen Posen, und Herr Kühne lieferte besonders stil-vergnügt einen Bramarbas der ältesten Schule. Pagay half durch seine würdige Erscheinung, Herr Danegger durch seine sicher reifende Sprechkunst. Diegelmann als Kaiser hätte E. T. A. Hoffmann gelesen haben können: so erstaunlich traf er die Mitte zwischen Ernsthaftigkeit und Scherzhaftigkeit, zwischen Schauspiel und Operette, zwischen Sonnenthal-Verwandtschaft und Sonnenthal-Persiflage. Es war wirklich eine rührende Lächerlichkeit um ihn: in seinem furchtsam-zärtlichen Verhältnis zur Tochter, in seinem patriarchalisch-vertrauten und immer wieder vergeblich um Würde bemühten Verhältnis zu Kanzlerchen und Privatsekretär. Er schlug damit die Brücke von den getragenen Teilen des Stücks zu den possenhaften, in denen die vier Harlekine Arnold, Biensfeldt, Tiedtke und Waßmann schwelgerisch und, jeder auf seine Art, unendlich komisch einherwatschelten, wackelten, hüpften, stotterten und falsettierten. Ob im einzelnen der eine hier, der andre dort übertrieb, war, bei der Originalität und Saftigkeit dieser Künstler, vollkommen gleichgültig (soweit sie es nur als Schauspieler, nicht auch als Dichterkompagnons taten).

Aber gar nicht gleichgültig war es, wie sehr Reinhardt im ganzen übertrieben hatte. Er kann manchmal nicht genug kriegen. Noch bevor es bei Vollmoeller anfängt, schickt er ihm eine selbstverfaßte Szene vorauf. Später möchte man ihn immer wieder von seinen Einfällen wegreißen, so liebevoll wendet, so lang zerrt, so oft wiederholt er sie. Von einem Stotterer werden nicht blos die Worte, sondern auch die Sätze siebenmal herausgesprudelt; die Komik einer respektwidrigen Belauschungsszene wird qualvoll zu Tode gehetzt; und wenn man Kalaf viertens von Tuffaldino aushorchen lassen will, so soll man Skirina weglassen. Dies und das und vielerlei mehr lähmt uns weit vor der Zeit. Vor allem steht diese Umständlichkeit, steht dieser Aufwand in einem schreienden Mißverhältnis zu der Nichtigkeit der Angelegenheit. Was geht uns ‚Turandot' schließlich an? So gut wie nichts. Um sie uns nahe zu bringen, hätte man sie entweder, leicht und luftig, wie sie ist, in einem tempo allegretto herunterjagen oder vorwiegend auf Moissi hin inszenieren müssen. Dies tempo maëstoso, das uns fast vier Stunden festhält, ist, bei der offenkundigen Bevorzugung der burlesken Elemente, eine Stilwidrigkeit, ein Nonsens, ein Rätsel. Wie wäre noch nachträglich am einfachsten zu helfen? Reinhardt verkürze die Spieldauer der klassischen Posse um mindestens eine Stunde und setze eine Turandot hinein. Dann wird all sein Witz, all seine Phantasie, alle Schönheit und Leuchtkraft seines Geistes zu festlich-fröhlicher Geltung kommen.

Der Ruhm / von Paul Ernst

Ein erdachtes Gespräch

Personen des Gesprächs: Friedrich Hebbel; Ein reicher Jüngling; Ein armer Jüngling. — Ort: Hebbels Arbeitszimmer in Wien.

Der reiche Jüngling: Und das Allerherrlichste sind doch die dankbar leuchtenden Augen der Frauen. Ich habe das Glück einmal erlebt, in sie zu schauen, als ich in einem kleinen Kreise edler und schöner Menschen meine Gedichte vorlas . . .

Hebbel: Ja, Sie sind ja auch ein hübscher junger Mann . . . Ein alter chinesischer Denker erzählt ein Gleichnis von einem Künstler. Der hatte ein so herrliches Werk geschaffen, daß es allen schien, es könne nur von Geistern gemacht sein. Der Kaiser fragte ihn nach seinem Geheimnis, und der Künstler antwortete: „Dein Untertan ist nur ein Handwerker — was für ein Geheimnis könnte er besitzen? Als ich an meine Arbeit gehen wollte, da hütete ich mich vor jeder Minderung meiner Lebenskraft. Ich sammelte mich, um meinen Geist zur unbedingten Ruhe zu bringen. Nach drei Tagen hatte ich allen Lohn, den ich erwerben konnte, vergessen. Nach sieben Tagen hatte ich meine Glieder und meine Gestalt vergessen. Da sammelte sich meine Kunst, von keinem Außen mehr gestört. Nun ging ich in den Hochwald. Ich sah die Formen der Bäume an. Als ich einen erblickte, der die rechte Form hatte, erschien mir mein Werk, und ich ging an die Arbeit. Hätte ich diesen Baum nicht gefunden, ich hätte die Arbeit lassen müssen. Meine himmelsgeborene Art und die himmelsgeborene Art des Baumes kamen zusammen. Das ist das Geheimnis, welches die Leute den Geistern beimessen." (Hebbel schwieg eine Weile, dann fuhr er fort): Mein junger Freund, Sie sind ein glücklicher Mensch, Sie sind ein Dilettant. Aber mißbrauchen Sie Ihr Glück nicht allzusehr und lassen Sie so wenig drucken, wie Ihnen möglich ist.

Der arme Jüngling: Aber ich leide. Sie müssen wissen, wie ich leide, wenn Sie an die Zeit denken, da Sie Schreiber waren und an unsterbliche Werke dachten. Ich bin Volksschullehrer, jeder stupide Vorgesetzte darf mich mißhandeln, meine kostbarste Zeit muß ich opfern, um ein kärgliches Brot zu verdienen. Wenn es bei Ihnen klingelt, so kommt vielleicht ein Fürst, um Sie zu besuchen — zu mir kommt irgend ein Banause, der mir von Gehalt, Wohnung und den teuren Preisen vorschwätzt. Nur Zeit will ich ja haben, nur die Gesellschaft will ich haben, für die ich geboren bin.

Hebbel: Nach den Gedichten, welche Sie mir schickten, hielt ich Sie gleich für begabter als den andern Herrn. Ihr Ziel ist gewiß vernünftiger als das seine. Aber Sie haben noch nicht die Erfahrung, es richtig zu formulieren. Von Fürsten kommt zu mir nur der Fürst

Schwarzenberg, der in der nächsten Straße ein möbliertes Zimmer bewohnt; er ist ein interessanter Erzähler. Andre Fürsten kenne ich nicht, habe aber die Vorstellung, daß sie genau so schlechte Gesellschaft sind wie die übrigen Menschen. Sie hängen von Vorgesetzten ab, die Ihnen stupide vorkommen; wenigstens müssen diese Leute doch etwas von ihrem Metier verstehen. Ich hänge von Leuten ab, die noch nicht einmal ihr Metier verstehen, nämlich von Theaterdirektoren, die sich dabei gegen mich so schlingelhaft betragen, wie es so ein Beamter gegen seinen Untergebenen überhaupt nicht darf. Und die Zeit? Ich lebe von der Arbeit meiner Frau, die, wie Sie wissen, Schauspielerin ist. Wenn sie nicht für mich verdiente, so müßte ich meine Zeit in einer Zeitungsredaktion verbrauchen. Aber Sie wollen ja gar nicht Dinge, die überhaupt unerreichbar sind: Sie wollen Freiheit, und freilich kann nur ein freier Mensch Künstler sein. Nun: die Freiheit ist nicht etwas, was in den äußeren Verhältnissen liegt, sie liegt in den Menschen. Wer frei sein will, der ist frei. Ich war schon als Schreiber frei. Zeit? Spinoza hat nur fünfunddreißig Jahre Zeit gehabt und hat mehr Stunden verbraucht, um Brillen zu schleifen, als Sie verbrauchen, um zu schulmeistern. Spinoza war frei an seinem Schleifstein; ich war frei als Schreiber, freier als jetzt, denn ich schäme mich als Mann, daß ich von meines Weibes Arbeit lebe, und wenn sie abends spielt, so rühre ich unsre Butterbrote nicht an, öffne unsre Flasche Bier nicht, ehe sie zurückkommt, denn ich denke, daß ich schwelge bei Butterbrot und Bier, während sie für mich arbeitet.

Der reiche Jüngling: Aber Herr Doktor, der Ruhm —

Hebbel: Der Ruhm? Wenn ich fünfzig Jahre tot bin, dann werde ich ihn haben, und dasselbe Pack, das heute Laube oder Geibel rühmt, wird dann mich rühmen, und wenn dann zufällig einer lebt von meiner Art, so wird es ihn ebenso mißhandeln wie mich. Ruhm? Wen der Ruhm beglückt, der verdient ihn nicht, und es verdient ihn nur der, der ihn verachtet, weil er die Menschen verachtet, welche ihn austeilen. Als ich so jung war wie Sie beide, da schien auch mir der Ruhm begehrenswert —

Der arme Jüngling: Aber ich will aus meinen kleinlichen Verhältnissen heraus, ich will den Menschen etwas geben!

Hebbel: Wissen Sie, ob die Menschen etwas von Ihnen nehmen wollen? Man bedauert ja wohl den Bettler, der an der Landstraße steht und seine Hände ausstreckt und um Gaben bittet — o, das wissen die Leute nicht, wie das tut, wenn ein Reicher an der Landstraße steht und seine Hände hinhält und hat sie voll reicher Gaben, und niemand nimmt von ihm, nur daß ein Gassenjunge ihn etwa einmal mit Unrat bewirft.

Der reiche Jüngling: Aber wozu leben denn dann die Menschen?

Hebbel: Sie leben ein jeder für das, was sie tun: Sie, um in die dankbar leuchtenden Augen der Frauen zu sehen; der andre Herr, um Gespräche anzuhören über Gehalt, Wohnung und die teuren Preise; ich selber, um mich von verächtlichen Tröpfen quälen zu lassen und ein gutes Gesicht dabei zu machen.

Der arme Jüngling: Wenn das wirklich wahr wäre, so möchte ich lieber als junger Mensch dieses Leben fortwerfen, als es behalten. Ich lebe nur durch die eine Hoffnung!

Hebbel: Haben Sie sich Ihr Leben selber gegeben? Sind Sie es nicht Ihren Eltern schuldig, die Sie in Arbeit und Sorge aufgezogen haben, nicht Gott, der Ihnen eine größere Seele gab als den andern? Sie leben nur durch eine Hoffnung? Sie können auch sagen: durch ein narkotisches Gift, das Sie zerstört. Was können Sie denn mehr erhoffen, als was ich erreicht habe? Nun, ich versichere Sie, ich sehne mich täglich nach meinen armen Jugendtagen zurück, nach meiner Schreiberstube und meinem ungebrochenen Glauben.

Der reiche Jüngling: Ja, aber ist es denn möglich, mit solchen Aussichten das Leben zu ertragen?

Hebbel: Sie werden mich nicht verstehen: vielleicht versteht der andre wenigstens etwas von dem, was ich jetzt sage. Von Kind an bin ich einsam gewesen. Ich habe keinen Menschen gehabt, mit dem ich sprechen konnte; aber wie es dem Farbenblinden geht, der nichts von einem Mangel weiß: ich dachte, das müßte so sein. Da bekam ich das erste Mal das Buch eines großen Dichters in die Hand und las, und wie ich las, da fühlte ich, daß ich nun einen Menschen hatte, mit dem ich sprechen konnte, und daß ich nicht so furchtbar einsam war in der Welt. Dann wurde mir klar: ich mußte mich selber zu dem bilden, der ich werden mußte, um würdig zu sein, mit den Großen zu sprechen. So habe ich gearbeitet, und jedes Jahr wurde ich meiner Gesellschaft würdiger. Ich weiß wohl, was ich gemacht, das hat seine Fehler: mir fehlt die Natur und die Freude. Aber, hören Sie! Nicht weil mein Leben zu schwer gewesen ist, weil mich Armut und Niedrigkeit gedrückt hat und meine Zeit zu knapp bemessen war: sondern Natur und Freude fehlt in mir, weil ich nun so bin, daß es mir fehlt; und daß ich so bin, das ist mein Fehler. Nur als ein Geringer darf ich in der Gesellschaft leben, in der Goethe und Shakespeare, Sophokles und Calderon leben: aber ich darf doch in ihr leben. Sie fragen mich immer nach dem Ruhm, und ich habe Ihnen immer gesagt, daß der Ruhm etwas Albernes ist, wie ein Titel oder ein Orden. Aber jenseits dieses Albernen, daß einfältige Rezensenten mich loben und gedankenlose Menschen meine Werke lesen und im besten Falle ein Jüngling durch mich begeistert wird, weil er mich mißversteht — jenseits dessen steht der Sinn des Ruhmes, und der ist: dieser Mensch hat die Gesellschaft gefunden, in die er gehört; er

ist nicht mehr so einsam, wie er früher war, sondern er hat endlich nach lebenslanger Arbeit das Glück erlangt, das jedem Spießbürger ja angeboren ist: daß er nicht allein sein muß. In der Vergangenheit habe ich Gesellschaft, und in der Zukunft werde ich Gesellschaft haben.

*

Die beiden jungen Leute verabschiedeten sich von Hebbel und gingen eine Weile zusammen auf der Straße.

Der arme Jüngling: Man hat doch gewöhnlich ein richtiges Bild von einem Schriftsteller, wenn man seine Werke kennt. Hebbel ist eine kalte Natur. Es fehlt ihm Empfindung, Phantasie und vor allem fehlt ihm das Gemüt. Und dann dieser Größenwahn!

Der reiche Jüngling (er dachte: als Schulmeister vermißt du natürlich das Gemüt vor allen Dingen; ich für meine Person kann mich ja besonders mit diesen Manieren eines früheren Dorfschreibers nicht befreunden): Man überschätzt Hebbel wohl etwas. Haben Sie den letzten Artikel von Julian Schmidt in den Grenzboten über die moderne dramatische Literatur gelesen? Er nennt Hebbel einen dramatischen Charlatan. Das ist wohl etwas zu scharf ausgedrückt. Immerhin aber ist Julian Schmidt doch heute unser erster Kritiker.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Eine Woche lang gastierte hier Frau Suzanne Desprès. Sie brachte eine Reihe neuer pariser Stücke mit, eines belangloser als das andre. Typisch für das ganze Genre war: ‚Les Marionettes', Komödie von Pierre Wolff. Einer jener sauberen, von den Schauspielbühnen der ganzen Welt gern gekauften Dreifarbendrucke, die die heutige pariser Dramen-Industrie in so vorzüglicher Qualität herstellt. Meistens ist eine tapfere, kleine Frau der Mittelpunkt der Komposition. Scherz, Ernst, Satire ohne jede tiefere Bedeutung. Ein wenig Pathos, ein wenig Ironie, ein wenig Schwermut. Ein stiller Akt, ein Gesellschaftsakt und ein tragisch zerwühlter Akt. Und ein vierter Akt, ausschließlich für Wohlgefallen. Vor allem aber Liebe! Das Verbum aimer dünn und dick, süß und sauer instrumentiert, geschrien, geseufzt, geflüstert, verschluckt, ins Antlitz geschleudert, verheimlicht und plakatiert, durch alle Konjunktive gehetzt, in alle Farbtöpfe der Empfindung getaucht, in Tränen gewaschen, an einem seligen Lächeln getrocknet, und zum Aktschluß in seiner ganzen schauerlichen oder strahlenden Pracht entfaltet. ‚Les Marionettes' sind eine gut angezogene Komödie. Ein geschniegelter, frisierter Dialog, wohlriechende Empfindsamkeit und ein Pathos, das wie angegossen sitzt, sind die Vorzüge des Schauspiels. Sein Thema ist nicht sonderlich ergreifend. Der Marquis liebt die Marquise nicht, weil er sie immer nur trist und provinzlerisch sieht. Aber dann kommt sie über-

legen und mondain, wird Gegenstand verliebter Aufmerksamkeiten, kokettiert ernsthaft mit dem Gedanken, sich in illegitimen Gegenden ihr Recht auf Glück und Liebe zu holen, und das setzt natürlich den Marquis promptest in Brand. Zur rechten Zeit wird er brutal mit der Gattin, was sie von der Reellität und Tiefe einer endlich erwachten Liebe überzeugt. Madame Desprès spielt die tapfere kleine Frau. Anfangs wie eine Krankenschwester, matt und grämlich, eine geknickte, mausgraue governess, die den Mangel an Liebe seitens des Marquis wahrhaft begreiflich erscheinen läßt. Als strahlende und verführerische dame du monde (im zweiten Akt) ist sie auch nicht viel anders. Es ist dieselbe zerdrückte Wehmut, nur in einer andern Couleur und dekolletiert. Aber hier kann man ihre Kunst der halben Töne, der schwebenden Stimmungen, der vielen zarten Heimlichkeiten im Dialog bewundern. Auch hat sie da eine schöne geistige Ueberlegenheit, eine ruhige und feine Art, gütig zu sein, eine schüchterne und doch sehr merkbare Wärme im Ton, die das Zuhören zum Vergnügen gestaltet. Mit einem Wort: sie macht glänzend Konversation. Hingegen bekommt man gerade das satt, was den vielbesungenen Vorzug der Madame Desprès ausmacht: ihre Innerlichkeit. Als wir die Desprès zum ersten Mal sahen, war die Begeisterung und das Erstaunen groß. Das Erstaunen: die Kunst einer französischen Schauspielerin von solchem Ernst, solcher Würde, solchem Wahrheitsfanatismus getragen zu sehen. Heute hat man sich von diesem Erstaunen schon ein wenig erholt und findet, daß diese Innerlichkeit ernste Gefahren der Monotonie birgt, und gar zu gern, wenn sie an die atmosphärische Luft gerät, als graue Staubschicht niederschlägt. All dieses Bescheidene, Zarte, Halbe, Stille in der Kunst der Desprès wirkt allmählich wie eine Reihe feiner, edler, schöner Variationen über das eine Grundthema: dürftig. Auch erscheint die Innerlichkeit der Madame Desprès schon oft recht fest eingekapselt in eine ausgezeichnete Routine der Innerlichkeit. Manchmal ist es wie eine Arie der Unaffektiertheit, wie ein Salonstück der Simplizität. Und auf den Ton des Bangen, Verschüchterten, Mißhandelten ist Madame Desprès schon so eingestellt, daß sie ihn auch nicht mehr in Augenblicken der Freiheit, des Trotzes, des Aufruhrs los wird. Ihre Leidenschaft ist dann wie ein rührend verzweifeltes Schlagen und Flattern mit gestutzten Flügeln.

*

Im Theater der Josefstadt sah man: ‚Die Schenkung‘, zwei Akte von Léon Madart. Eigentlich kein Theaterstück, sondern eine Novelle, breit und umständlich erzählt; eine episch verfettete Komödie. Der alte Bauer verschenkt sein Besitztum an einen jungen Knecht (nach seinem Tode soll dem das Gut gehören), um, solange er lebe, einen billigen und interessierten Arbeiter zu haben. Das, und nichts als das, füllt einen ganzen langen Akt. Im zweiten Akt brutalisiert der Beschenkte

seinen Wohltäter, setzt ihn auf schmalste Kost und macht ihn die Schenkung bitterlich bereuen. Der Notar hilft. Der Alte heiratet eine Magd, die von dem Jungen ein Kind im Leibe trägt. So bekommt er einen legitimen Erben, und die Schenkung wird null und nichtig (sagt das französische Gesetz). In der Novelle mag sichs von diesem Kampf zweier bäurischer Egoismen, eines schlauen und eines rohen, ganz nett erzählen lassen. Dort könnte auch das Tragikomisch-Passive der Frauenfigur, die gar nicht Person, sondern durchaus Sache ist, ein lebloses Stück Kriegsmaterial im Männerkampf, gut zur Geltung kommen. Dialogisch zerzupft und zerfasert, verlieren aber diese hübschen Motive ihre Kraft und ihren Witz. Es wird eine unwahrscheinliche und schwerfällige Anekdote daraus. Herr Köck, von der Exl-Bühne her rühmlich bekannt, debütierte hier als neues Mitglied des Josefstädter Theaters. Er ist ein prächtiger Natürlichkeits-Spieler. Einfach, gescheit, scharfkantig, sicher. Er trifft ins Zentrum der Wirkung, die er treffen will. Er hat Humor, einen leicht bizarren, lautlosen, farbigen Humor. Das bißchen tiroler Dialekt stört nicht, sondern gibt seiner Sprache eine persönliche Prägung, Charakter.

*

Es folgte in demselben Theater: ‚Hahnenkampf‘, eine tragische Posse von Heinrich Lautensack. Hier fehlt eines, die Drehbühne. Wenn dieser Akt mit seinen fünf Verwandlungen nicht in einem gespenstischen tempo furioso gespielt werden kann, geht sein Bestes verloren: das krasse Nebeneinander von Leidenschaft und Verhöhnung der Leidenschaft, der Fratzen-Reigen, das spukhaft-groteske, ratternde Karussell von Gier und Angst, Gewalt und Diplomatie, Haß, Humor und Bestialität. Es ist ein Kleinkampf menschlicher Gemeinheiten, zu dem kurioserweise die Sedanfeier den schattenhaften Hintergrund abgibt, und der Kampf geht um eine freigebige und gutwillige Dorfschöne, die kurioserweise Innocentia heißt. Festzustellen, daß dieser wilde und bösartige Schwank in seiner grellen Flecktechnik, in seiner schamlosen Knappheit und seiner höhnisch-gleichen Distanz zu Großem und Kleinem, zum Feuerwehrhauptmann und zur Sedan-Erinnerung, zu Dorfpolitik und Liebe und Tod und den kleinen Schlichen der Geilheit, einen durchaus genialischen Zug hat.

*

Das Lustspielhaus brachte den ‚Herrn Kurator‘ von Armin Friedmann, einen munteren und anspruchslosen Schwank, mit komischen Situationen und Scherzen von mannigfacher Qualität splendid ausgestattet. Schade, daß ein so lebhaft und leicht produzierender Schriftsteller wie Armin Friedmann nicht mehr Zucht und Disziplin unter seinen vielen Einfällen zu halten weiß. Auch im ‚Herrn Kurator‘

geht es ziemlich zwanglos zu. Die Laune des Autors entwickelt eine amüsante Geschäftigkeit, macht ein Standerl bei der Charakterkomödie, bei der wiener Posse, beim französischen Schwank, gibt im Vorbeischießen Karte beim Volksstück ab, läßt sich auf einen längeren, laut geführten Plausch mit der Burleske ein und ist zum Schluß noch von einer beneidenswerten Frische und Bereitschaft zu allem. Mancher gute Witz ist doch nicht recht genießbar, weil er mit kindlicher Hast unreif abgerissen wurde, und manche nette Pointe geht verloren, weil der Autor sie in seinem Sammeleifer nicht in, sondern neben die Tasche steckt. Sire, lassen Sie sich Zeit! Gustav Maran ist der Herr Kurator, der graue, unfrohe Mann, der lange Jahre hindurch zwischen endlosen Stößen Aktenpapiers getrocknet und gepreßt wurde. Man muß die zerbrochenen, zersplitterten, ausgefransten, gallengrünen Töne hören, die er für diese dürre Seele findet, und sein scheues, mißgünstiges, von einem kleinen Haß belebtes Mienenspiel sehen, sein ganzes Gehaben eines Menschen, der gewohnt ist, nicht bemerkt zu werden, und der auch in der Mitte des Zimmers immer wie im Winkel steht; man muß dann sehen, wie seine von Bosheit überschimmelte Güte von einer Mädchenhand wieder rein gestreichelt wird, wie ihm eine plötzliche, ungewohnte Lebenslust zu Kopf steigt und ihn aus dem Gleichgewicht bringt; man muß es sehen, wie diese ganz schöpferische Fülle von klugen und witzigen Einzelheiten sich zu einem schönen Ganzen, zu einer höchst lebenswahren Figur zusammenschließt, um wieder einmal zu spüren, was für einen originellen, scharfen und prägnanten Gestalter die deutsche Bühne an Maran hat.

*

Das Theater an der Wien spielte, ostentativ, ums Reinhardt zu zeigen, ‚Die schöne Helena' nach der guten alten wiener Tradition. Aber ich kann nicht recht glauben, daß Schwachsinn, der Dialekt des Liebhartstales und eine Ausstattung von rohester Feenhaftigkeit allein schon die Tradition ausmachen. Uebermut, Rhythmus, Grazie, Leichtigkeit, Blague gehörten wohl auch dazu. Besonders Rhythmus. Er ist der rosengekränzte Herrscher in der Offenbachschen Welt. Er ist der lächelnde, unwiderstehliche Tyrann, dem alles, mag es sich auch ein Weilchen wehren, zum Ende mit blindem Eifer dient und huldigt. Und immer wieder ist der anmutige Unfug, den er treibt, ein Entzücken; und von unbeschreiblichem Reiz, mitanzusehen, mitanzuhören, wie er sich die Worte, die Beine, die Herzen fängt. Was für eine humorvolle Lebendigkeit bekommen so ein paar steife Silben, wie zum Beispiel: „Reise nach Kreta!", wenn sie nach seiner Pfeife tanzen! Man hat die Empfindung, daß die Musik dem Text zu Kopf steigt, ihn wirblig macht, zu den spaßigsten Kapriolen zwingt und schließlich in eine Ekstase der Munterkeit hetzt, aus der es gar kein Entrinnen mehr

gibt. Und dies ist ja schließlich ein Teil des Offenbach-Zaubers: Grazie und Trunkenheit, die sich miteinander schwesterlich vertragen. Ein Rausch, der nicht dumpf, sondern leicht, nicht plump, sondern anmutig macht, der den Unsinn vergoldet, das Schiefe im Gleichgewicht erhält und die Schwere überwindet. Im Theater an der Wien gabs nicht viel davon zu merken. Es war ein richtiges Heurigen-Bacchanal. Ich will dem Vordringen des Malers und Kostümschneiders nicht das Wort reden; aber ich weiß nicht, ob es die gute alte Tradition unbedingt erfordert, daß ein Greislergeschmack für Kostüme sorgt, wie wir sie an ‚Anita, dem schwebenden Mädchen' im Wurstelprater bewundert haben, und eine Farbigkeit über die Bühne breitet, wie sie der kleine Moritz in seinen talentlosesten Augenblicken auf dem Mandelbogen hinzuschmieren sich schämen würde. Ich rede auch der Aufpulverung der Chöre durch english girls nicht das Wort; aber ich weiß nicht, ob es die gute alte Tradition unbedingt erfordert, daß eine Reihe weiß trikotierter Damen mit Flinserlschleiern, in einer langen Diagonale ausgerichtet, bewegungslos auf der Bühne stehen und ihren Part in himmlischer Wurschtigkeit einander vorplärren. Es ist nicht abzuleugnen, daß Herr Pallenberg (der ein Künstler ist) als Menelaus übertreibt. Aber wenn Menelaus-Treumann auf einem Zweirad zur schönen Helena strampelt, so ist das ein Humor, der nicht mehr auf menschlichen Voraussetzungen basiert. Im übrigen raunzte Herr Treumann den König in seiner gebogenen Pfefferkorn-Weis', von der die Dirndln auf der Esplanade träumen. Kurz und gut: für eine Trutzvorstellung, die zeigen wollte, wie man es zu machen hat, war es recht wenig. Und so miserabel kann Reinhardt gar nicht sein, daß Herr Karczag daneben gut erschiene.

Vom tschechischen Nationaltheater / von Willi Handl

(Schluß)

6

An den Frauen zeigt sich also am sinnfälligsten, wie dieses nationale Schauspiel, halb noch in der Urform des unbehauenen Materials steckend, wertvolle Kräfte bereit hält, die nur verlangen, zu den letzten Raffinements zurechtgeschliffen, in der Kultur einer harmonischen Gesellschaft veredelt, in den Traditionen einer überlieferten Geistigkeit fortentwickelt zu werden. Und neben vielen Prächtigen, Kraftvollen und Urwüchsigen ist auch schon ein Außerordentlicher da, der uns zeigt, bis zu welcher hohen, persönlichen Genialität diese Kunst aus dem Volkstum emporzuwachsen vermag.

Dieser eine ist Eduard Vojan, der bedeutendste Schauspieler der

Tschechen und wohl einer von den ganz bedeutenden in Europa überhaupt. Seine Art wurzelt stark im Nationalen, wie bei jedem echten Künstler; und geht in ihrer besten Blüte noch weit darüber hinaus, wie bei jedem schöpferischen Menschen. Er hat in seinem künstlerischen Wesen durchaus den konzentrierten Trotz, die innere Standfestigkeit seiner Nation. Damit wäre er etwa einem stilleren, von schweren Gedanken gebändigten Gabillon vergleichbar. Sein ganzer Wallenstein ist auf einem solchen Untergrund Gabillonscher Stimmung aufgerichtet: ein gewaltiger Kriegsherr vor allem. Dann aber auch ein Denker, ein Träumer, ein sehnsüchtig Suchender; denn bei Vojan hat jene Festigkeit, die ihm alles Temperament oft in eisiger Kälte erstarren läßt, doch auch mancherlei weite geistige Perspektiven. Das bedeutende Spiel seiner Augen, die gemessene Sprache, die sparsame, klug abgewogene Gebärde setzen seine Gegenwart stets in einen Schimmer von Nachdenklichkeit und tiefdringendem Wissen. In Momenten seelischer Trübnis umhüllt sich nun dieses geistige Leuchten mit den Dämmerungen einer schweren Melancholie, die um so bitterer wird, je bewußter sie mit sich selber spielt. Das gibt seinem Shylock die explosive Mischung von wilder Zerrissenheit und fanatischem Stolz; das verdirbt seinen Cyrano zum grimmig aufgepulverten Melancholiker; das macht seinen Mephisto so schneidend scharf, so nachtschwarz und von Grund aus negativ. Ob es heute auf unsern Bühnen einen stärkeren und lebhafteren Teufel gibt als diesen, weiß ich nicht; sicher aber keinen, der so einheitlich gegossen, so rein aus dem Geiste der Verneinung geschaffen wäre. Die Szene mit dem Schüler, dieser brutalste Trumpf diabolischen Hohnes, ist kaum von Kainz so durchdringend, so endgültig und inappellabel ausgeprägt worden. Schon die dünne, aber stahlfeste, fein zugeschliffene Stimme schien da alles Wesenhafte des Lebens und des Wissens im Kern anzubohren.

Denn das Organ dieses Darstellers von Helden und Dämonen ist keineswegs reich oder gewaltig. Im ruhigen Sprechen erscheint es immer wie von Schleiern bedeckt. Erst unter Spannungen des Geistes oder des Gemüts lösen sie sich, und der Strahl seiner hellen Stimme schießt blank und vibrierend hervor. Wie ihn die Schwäche seines Organs zwingt, auch die starken heldischen Rollen zum Teil verdeckt und in perspektivischer Abkürzung zu spielen, darin hat er wieder eine gewisse Aehnlichkeit mit Bassermann. Dieser sucht ja wohl die Unzuverlässigkeit seiner Tongebung durch eine Fülle nachdrücklicher Modulationen und durch die Kraft seiner mimischen Psychologie auszugleichen. Vojan, dessen Spiel meist sparsam und streng ist, hat diese Mittel nicht. Er findet sich einen andern Weg zu den eindringenden Wirkungen. Was ihm die Tragkraft der Stimme verweigert, das muß die Schönheit der Sprache hergeben. Diese hegt er voll Zärtlichkeit in seinem Munde; biegt sie, formt sie, schmeichelt ihr Rundung, Glanz

und Grazie ab. Man braucht kein Wort zu verstehen und wird dennoch vom perlenden Rhythmus dieser Laute mitgenommen, die sonst oft wie in hartem, atemlosem Gedränge an das Ohr des Fremden schlagen. Hier aber spürt auch der Unkundige die Lockerung und Schmeidigung einer Sprechkunst, deren Technik bis zum musikalischen Ausdruck hinaufkultiviert ist. Und so, als ein künstlerisch geformtes Material, ist die Sprache Vojans auch dem Anderssprachigen verständlich; weshalb eben dieser Schauspieler von allen andern hier dem europäischen Zuschauer nahe und wichtig sein muß. Seine eminente Kunst des Sprechens läßt begreifen, daß sie ihn den tschechischen Kainz nennen; denn darin ist er freilich unserm Unvergeßlichen verwandt. Vielleicht auch deshalb, weil er in ganz heftigen Szenen seinen Gebärden Schwung und Größe zu geben weiß, wie sonst nur die Romanen. Dann bricht aus dem hager aufgereckten Körper, dem die gesicherte Ruhe so nobel ansteht, auf einmal ein leidenschaftliches Spiel starker, weitgeschwungener Gesten. Sie haben die lauttönende Sprache, die Rundung und schöne Deutlichkeit, die bei den großen italienischen Schauspielern gefunden wird; und ich kann mich in solchen Momenten der Vermutung nicht entschlagen, daß dieser Vojan von irgendwoher südländisches Blut, sei es nun slawisch oder romanisch, in sich haben muß. Das ist am stärksten in seinem Othello zu sehen, den er zunächst durchaus kultiviert, als einen vornehmen, in aller Leidenschaft noch beherrschten Mann hinstellt. In den Stürmen des dritten und vierten Aktes zerbricht nun diese Form; aber nur um ihren flammenden Inhalt desto herrlicher zu offenbaren. Da entstehen Gebärden von einer Klarheit und Wucht, die allen sprachlichen Ausdruck unter sich zwingt. Sein Erbeben, sein Drohen und Umsichgreifen, ja sein bloßes Winken zeichnet jedesmal in düsterer Größe die bestimmenden Grundlinien des ganzen Menschen und seiner vollen Stimmung. Wenn er Emilien das Kupplergeld hinschleudert, so schreitet er im Takt seiner Worte rückwärts; und nach dem gleichen Takt reißt es jedesmal seine Arme nach vorn, in einem mächtig weiten Schwung, als würfe er mit diesem Gold auch sein brennendes Elend aus. Der einheitliche Rhythmus dieser Doppelbewegung, im Rhythmus der Verse noch stärker akzentuiert, gibt dem Auftritte eine wilde Grandezza, wodurch sein menschlicher Inhalt ins Großartige gesteigert und dennoch in reiner Schönheit ausgeformt erscheint. Es wirkt durchaus italienisch, im rühmlichsten Sinne.

Das Meisterstück aller mimischen Kunst leistet Vojan aber in jenem slovakischen Räuberstück. Da spielt er die Hauptrolle, den berühmten Räuber Janosik. Dieser wird im Laufe der Handlung gefangen, und im letzten Akt steht er, nach gräßlicher Folterung, unter dem Galgen. Seine letzte Bitte ist aber: es möchten ihm noch einmal die Zigeuner zum Tanzen aufspielen. Dies wird erfüllt; und während die Musikanten auf der Bühne fiedeln, vollendet Vojan, der eben noch

in unsäglicher Hinfälligkeit, gleichsam mürbe und knochenlos, am Pflock gelehnt hatte, den beispiellosen Auftritt. Ein stoßendes Zittern, als müßten die zerdrehten Gelenke erst wieder zusammengerückt werden; eine halbe Bewegung wie aus dem Traum, marionettenhaftes Spiel ertöteter Glieder; ein unerträgliches Lächeln; ein Tasten und Tappen des Fußes, wie nach Antwort auf den Ruf der Musik; endlich ein gewaltsamer Schritt. Und es ist schon ein Tanzschritt; denn nun beginnt ein haarsträubend lustiger Tanz. Nun kommt in das Klappern kranker Knochen ein seltsam gehackter Rhythmus; nun finden die Beine den rechten Takt; nun knicken sie ein und steifen sich, nun pendeln sie automatisch hinauf, hinab, wie die Fiedel es will; nun fährt die Hand ekstatisch an den Kopf, nun schlägt sie hart auf den Boden und schnellt dann empor, wie es beim Tanz der Bauern Brauch ist; nun wird das Lächeln breiter, wirklicher, bekommt wieder Herz; nun ist das alte Frohlocken wieder im Blut, und aus dem bittern Graus steigt ein großer heller Humor auf. So geht es in gespenstischer Heiterkeit, qualvoll ergreifend und urfröhlich dabei, einmal und noch einmal und immer wieder um den Galgen herum. Eine so unerhörte mimische Leistung ist mir nie und nirgends sonst untergekommen!

In Eduard Vojan hat die tschechische Schauspielerei derzeit wohl ihren höchsten Gipfel. Er ist ihre stärkste Individualität und ihr reichster Bildner. Er ist der Repräsentant einer Kunst, die, mit Bewußtsein slawisch und streng national, dennoch wesentliche Elemente der deutschen Innerlichkeit und der romanischen Formkultur in sich aufgenommen und zu ihrem Eigensten umgeschaffen hat. So mag sein Künstlertum in manchem Sinne auch für die weitere Entwicklung dieses ganzen Schauspiels bezeichnend und bedeutend sein.

7

Hier konnte nur vom Schauspiel der Tschechen die Rede sein, wiewohl ich weiß, daß gerade der höchste Ruhm dieses Nationaltheaters in seiner Oper beruht. Aber das läge zu weit außerhalb der Gebiete meiner kritischen Kompetenz. Auch ist der tschechischen Oper der hohe Rang, der ihr inmitten der Künste Europas gebührt, von den Kennern allenthalben längst angewiesen und bestätigt. Dem Schauspiel ist es, aus leicht begreiflichen Gründen, bisher nicht so gut geworden.

Indessen, ob Schauspiel oder Musik, ob wohlgelungene oder mangelhafte Aufführung: in diesem Theater gibt es für den fremden Zuschauer auf alle Fälle einen außerordentlichen und bedeutungsvollen Eindruck. Das ist der Anblick eines Publikums, das hierher kommt, wie in ein Haus der nationalen Andacht: freiwillig diszipliniert, voll Respekt vor sich selbst und in weihelicher Stimmung, zur geistigen Einheit geschlossen und würdig vorbereitet durch den fanatischen Willen, ein Volk zu sein.

Eine alte Geschichte / von Albert Ehrenstein

Es war einmal ein junger Dichter namens Eduard, der lebte in einem Palaste. Und in ihm war nichts als Sehnsucht. Seine Diener aber brachten ihm Schinkensemmeln mit Kaffee. Sehr traurig war der junge Dichter, und seine Sehnsucht ging von einem Zimmer in das andre. Herrliche Bilder konnte er sich vorgaukeln, und das junge Mädchen, das er liebte und haßte: Kunigunde!

Doch wenn sein junger Leib, der sich sehnte, einen Schritt vorwärts tat, um die geschaute Gestalt zu umarmen, da schwand alles, und seine Lippen, die nach einem Kusse lechzten und glühten, sie sanken kümmerlich zusammen, und sein Kopf fiel schulterwärts . . . und er war wieder allein mit seinen Zimmern, Dienern und Schinkensemmeln. Da haderte der junge Dichter mit Gott und seinem Palaste und weinte über sie die Tage und Nächte, daß sie ihm nicht geben wollten, wonach er sich so sehnte . . . und hätte am liebsten die Wände geküßt und die Bäume seines Gartens umarmt: so sehr sehnte er sich. Und er vergoß sieben Tränenströme. Und er wollte nichts essen und zerfleischte sich das Gesicht und die lieben Hände und raufte sein Haar und zerriß seine Gedichte und lag wie ein Toter da . . .

Sandte der liebe Gott zu ihm in den Traum eine ausgezeichnete Fee, und die sprach: Was gibst du deinem Körper Wunden und üble Farben? Sieh, sei wieder brav und ruhig, und Gott wird deine Haare streicheln, und dein Haupt soll liegen in dem Schoße deines jungen Mädchens. Da sprach der junge Dichter: Ich will ja gern wieder an den lieben Gott und meinen Palast glauben, aber warum ward ich so schwer geschlagen? Es ist ja wahr, ich habe vor sieben Jahren, zehn Monaten und drei Tagen beinahe eine Ameise zertreten!

Küßte die ausgezeichnete Fee dem jungen Dichter langen Schlaf an und tat von seinem Leibe die Wunden und üblen Farben, nahm von seinen Händen die Betrübtheit . . . und als er erwachte, da taten sich alle seine Gezimmer auf und strahlten, und sein Haupt lag gebettet in den Schoß des jungen Mädchens, und sie streichelte seine Haare und küßte ihn und klebte seine Gedichte wieder zusammen . . .

Glaubt ihr das? Ich nämlich glaube es auch nicht! Sondern, als von dem jungen Dichter der Schlaf trat, da stand zu seinen Häupten ein Freund und wies ihm eine Kritik, in der Eduard niederträchtigerweise gelobt wurde, ein Briefträger feierte seinen Einzug mit einer Drucksorte, laut der sich Kunigunde mit Archangelus Lardschneider, jenem niederträchtigen Kritiker, verheiratet hatte, und eine jähe Drahtung zwang ihn, die Premiere seines letzten Stückes abzusetzen, des Schiffahrtsaktiendramas ‚Eduard und Kunigunde‘. Und zu Füßen seines Bettes stand ein Diener, in der Hand haltend eine Tasse Kaffee mit Senf . . .

Rundschau

Hagen in Westfalen

Regen und Nebel. Nebel und Regen. Die Straßen eng und schmutzig, ab und zu qualvoll ansteigend. Weicht die graue Wolkenwand für Minuten, so ragen auf allen Seiten Schornsteine empor, und schwarz-grauer Rauch schwelt. Die dicke Luft drückt ihn zu Boden. Langsam zieht er über die Dächer hin, hängt seinen schmutzigen Schleier um die Häuser und vergiftet das spärliche Grün in den Straßen. Gewiß wird es nicht immer so sein. Ein Bewohner, den ich danach frage, meint gleichgültig: „Es ist meistens so!“ Und hier soll ein Theater, ein richtiges Großstadttheater seiner Bestimmung übergeben werden? Man sucht in den winkligen, krüppligen Straßenlinien vergeblich nach ‚Gebäuden‘; gewahrt nur drei-, zwei- und einstöckige Häuschen und hin und wieder einen modernen Neubau, der sich gar seltsam zwischen den zusammengedrückten Behausungen ausnimmt.

Dann steht man auf einmal davor. Vor dem Theater nämlich. Und siehe da: lichte und freundliche Farbentöne, künstlerische Gliederung im Aufbau, das Ganze einfach und vornehm. Vor dem Theater disputieren die Einwohner von Hagen, die jetzt gerade aus den Fabriken und Geschäften strömen. Das Gespräch dreht sich in der Hauptsache um die vier großen nackten Weibsfiguren über dem Portal. Sie gliedern die Front trefflich; nur sind sie fast zu wuchtig für das zierliche Straßengesicht des Baus. Die Hagener sind aber mit ihnen gar nicht zufrieden. „Es ist dazu noch eine Dame“ (Fräulein Steger), „von der die vier nackten Weiber stammen“, sagt jemand neben mir, und der kleinstädtische Kampf, der der Aufstellung der Figuren voraufgegangen sein muß, wird mit allem Moralgetöse noch einmal wach. Die freisinnige Hochburg birgt also sehr prüde Bewohner in ihren Mauern.

Ein warmer Farbenklang von Grün und Gold beherrscht den Raum. Die Logenwände sind in Ockergelb gehalten. Die Sessel im Parkett und im ersten Rang haben graue Polsterung. Man sitzt bequem und mollig. Die einzelnen Reihen sind von einander so weit entfernt, daß man nicht aufzustehen braucht, wenn jemand vorbei will. Gäste von außerhalb, Theaterdirektoren, Pressevertreter, die üblichen Spitzen der Behörden und die Bürgerelite der Stadt füllen die Räume. Frau Willig spricht den Prolog vor grün-goldenem Vorhang in weißem weitfaltigen Griechengewande — einen Prolog, aus dem man nicht recht klug wird, indem er von pomphaften Worten nur so rauscht. Dann: ‚Wallensteins Lager‘, in Szene gesetzt vom ‚Intendanten‘, Doktor Kayser. Die Theaterqual geht los. Bisher war alles so anheimelnd und natürlich, so freundlich. Schade, daß Theater gespielt werden mußte. Die Schauspieler waren gar nicht einmal so schlecht. Es gab sogar Talentproben da oben.

Außer einer neuen schönen Kanone aber war vom Herrn Intendanten nichts zu merken. Matt und langweilig zog die lebensprühende Dichtung vorüber. Die Schauspieler, die mit Feuereifer bei der Sache waren, suchten zu retten, was zu retten war. Ein Regisseur, der diese Bezeichnung nicht nur als Titel führt, könnte mit dieser jungen Garde vielleicht etwas vollbringen. Als Wallenstein hatte man sich für den dann folgenden zweiten Akt der ‚Piccolomini‘ Max Grube aus Meiningen kommen lassen, der in interessanter Maske erschien, gut sprach, über den theatralischen Helden aber den menschlichen vollkommen vergaß.

Das Publikum war sehr dankbar und schien außerordentlich theaterfreudig. Doch war unter diesen eleganten und angenehmen Menschen, von denen die Hälfte aus der Umgebung gekommen war, auch der eigentliche Bewohner des schmutzigen Hagen vertreten? Tausend Plätze hat das Theater, ein paar hundert davon wird die sogenannte Intelligenz und das Abonnentenpublikum belegen. Wo kommen die andern her? Bisher hat man in einem kleinen Theatersaal gespielt und nicht bezwingende pekuniäre Erfolge erzielt. Und nun dieses große Theater mit seinen tausend Plätzen?! Vielleicht lockt für kurze Zeit der heitere und schöne Kunsttempel die Hagener an. Sie haben ja nichts Aehnliches in ihrer Stadt. Seltsam fremd steht der lichte Theaterbau inmitten dieser düsteren, arbeitsreichen, kleinen Industriestadt. Max Geisenheyner

Hamburgisches

Mit Bergers gutartig-professoralem ‚Gyges‘ vermochte Hagemann nicht völlig aufzuräumen. Frau Doré, in früheren Tagen ein zauberhafter Stern unter den Rhodopen, wirkt heute erklügelt, unwahrscheinlich und monoton. Nur selten spürt man das Aufflackern einer friedlosen Seele. Alles übrige an der Tragödie war neu. Nhils Kandaules: abgeklärt, aristokratisch. Dem Gyges fehlte es an Leben, an Selbstverständlichkeit, an Technik. Aeußerlich nahm sich die Aufführung stilsicher und überhaupt löblich aus. Die Ausdrucksfülle der Kostüme tat den Augen wohl. Die Schlußszene hatte sogar eine ruhelose Grundmelodie, eine an Reinhardt orientierte modern-theatralische Untermalung.

In der regenerierten ‚Salome‘ beschäftigte, neben dem erlesenen Herodes Nhils, ein seltsames Fräulein Daisy Orska die Aufmerksamkeit. Das Mägdelein gibt sich in Gebärdenspiel, Physiognomik, Stellungen apart; kann allerdings noch nicht sprechen, sondern lediglich zirpen und piepsen. „Ich singe, wie der Vogel singt“ — ohne Schule.

Im ‚Schleier der Beatrice‘ hatte Elsa Valéry hübsche Momente (so die Traumerzählung des ersten Aktes). Nicht dramatisch und bei weitem nicht glutend, nicht sonnenstark genug glich sie mehr einer deutsch-lyrischen, gehemmten Beatrix als dieser Beatrice. Schnitzlersche Illusionslosigkeit liegt Herrn Doktor Hagemann gut. Aber daß da ein Fest der Todgeweihten flammt, daß die flammende Erotik von der noch trunkenern Politik aufgepeitscht wird, kam nicht heraus; daß Cesare Borgia vor den Toren steht, merkte man nicht. Was ein intelligenter Mann von Ausdauer,

von positivistischem Habitus, von aesthetischer Sittlichkeit tun kann, hat dieser Regisseur geleistet. Aus aufgewühlter Seele Schöpferisches geben, kann er nicht. Denn ihm mangelt zwar nicht der eigene Wille, wohl aber die eigene Welt. Er gehört gewiß zu den ehrlichsten Bühnenmenschen, ist dazu strebsam und modern; aber Instinkt und Gehirn sind bei ihm nicht eins. Und wenn er einen Königstiger vorführen will, erhält man: l'impression d'un chat qui se promène ...

Im Thaliatheater zwei Novitäten. ‚Peter Fehrs Modelle' von Johannes Tralow klingt reinlich, stellenweise gefällig, hat indessen einen dilettantischen Schlußakt und gehört zu jenen verhängnisvollen Erzeugnissen, die schon im Entstehen veralten. Die neue Posse des Herrn Kurt Küchler, ‚Cajus der Strolch', drapiert sich mit den Reizen eines welken Sentimentalismus, der vom Autor für Romantik gehalten wird. Man spekuliert diesmal nicht deutlich genug auf die Lustgefühle der ewig Blödseligen, und so gab es nur einen Achtungserfolg.

Arthur Sakheim

Coeur-Aß

Kein Mensch kann Meinhard und Bernauer das Recht auf den Reißer absprechen. Wer in der Königgrätzerstraße Kunst machen will, darf in der Charlottenstraße Schund machen. Nur muß die Kunst ehrliche Kunst, der Schund ehrlicher Schund sein. Er muß sich mit Stolz zu sich selbst bekennen. Er muß gepfeffert sein mit allen Sensationen seiner Gattung. Edelmut und Schurkerei, List und Dummheit müssen in die verwegensten Dimensionen wachsen, Verwechslungen sich jagen, Entlarvungen sich hinauszögern, erhobene Pistolen im richtigen Augenblick versagen, um im falschen loszugehen. Abgründe müssen sich auftun, Schlösser verbrennen, Fluten über die Ufer schwellen. Kurz: eine mittelalterliche Folter darf nichts sein gegen die nervenzerrenden Spannungen eines solchen Spektakels. „Ha! Hab ich dich, Scheusal?! Die Maske herunter!" „Bemühen Sie sich nicht, mein Herr! Den richtigen sehen Sie eben über die Dächer entkommen!" „Hölle und Teufel!!" „Schweig, oder mein Messer kitzelt deine Eingeweide!" „Erzittre Verräter! Du bist umstellt! Ein Schritt, und zwanzig Dolche durchbohren dein Herz!" „Erröte, Dirne! Ich weiß alles und — vergebe dir!" „Edler, großmütiger Mann!" Das sind die Worte, bei denen die Pulse stocken und die Tränen fließen. ‚Coeur-Aß', das wir einem englischen Roman und einer Dame E. Orczy verdanken, wirkt in seiner Schwerfälligkeit und Lahmheit nur auf unsre Gähnmuskeln. Es ist aber auch widerlich, weil es eine sentimental-verlogene Frauenliebe ernst nimmt. Diese Frau spielte Emmy Schroth mit schriller Stimme, zuckendem Körper, brechendem Auge und an sich selbst erstickendem Verzweiflungsgelächter. Ja, das war er wirklich, der Vorstadtstil, in seiner nervenmordenden Rücksichtslosigkeit! Doppelt erheiternd für die, die wußten, daß Frau Schroth in Wien Strindberg gespielt hat! Was sonst mitwirkte, war bis auf die Dekorationen nicht einmal für einen Reißer ausreichend.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hans L'Arronge: Peter Schlemihl, Dreiaktiges Drama.

Leo Birinski: Der Narrentanz, Komödie.

Maurice Donnay: Die Heirat Molières, Schauspiel.

Josephine Preston Peabody: Der Pfeifer, Ein Spiel in vier Akten. (Verlag der Süddeutschen Monatshefte).

Karl Rößler: Die fünf Frankfurter, Lustspiel.

Siegfried Wagner: Schwarzschwanenheim, Oper.

Annahmen

Ludwig Heller und G. M. Richter: Der Haifisch, Lustspiel. Hannover, Schauburg; Regensburg, Stadtth.; Wiesbaden, Residenzth. (Rubinverlag).

Mara Lennah: Brandung voraus! Dreiaktiges Marinedrama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Alfred Schmieden: Die nackte Wahrheit, Schauspiel. Meiningen, Hofth.

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

21. 10. Marco Brociner: Vor dem Sündenfall, Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

Ludwig Ganghofer: Die letzten Dinge, Zwei einaktige Dorfkomödien. Stuttgart, Schauspielh.

22. 10. Hans Franck: Herzog Heinrichs Heimkehr, Drama. Altenburg, Hofth. (Oesterheld & Co.)

23. 10. Wilhelm Wolters: Wenn Frauen schweigen, Dreiaktiges Lustspiel. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

27. 10. Fritz Friedmann-Frederich: Die Vergnügungsreise, Vieraktiger Schwank. Berlin, Lustspielhaus (Direktion Halm).

2) von übersetzten Dramen

E. Orczy: Coeur-As (The Scarlet Pimpernell), Komödie in vier Akten und einem Vorspiel, aus dem Englischen. Berlin, Berl. Th.

Jaques Richepin: Xantho in der Liebesschule, Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

3) in fremden Sprachen

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Primerose, Dreiaktige Komödie. Paris, Comédie.

Tristan Bernard: Das kleine Caféhaus, Komödie. Paris, Palais Royal.

Neue Bücher

Dr. Fritz A. von Beust: Der Bühnenengagementsvertrag. Zürich, Rascher & Co., 1911.

Ein sehr brauchbares Werk über den Bühnenengagementsvertrag. Es legt als erstes literarisch den Zustand in der Entwicklung des Theaterrechts fest, der nach dem Bruch zwischen der Bühnengenossenschaft und dem Bühnenverein sich ergeben hat, und es vereint auch die Fülle sozialer und rechtlicher Anregungen und bringt sie in ein System, die sich seit diesem Zeitpunkt ergeben haben. Es gewährt darum den besten Ueberblick über den heutigen Stand des Theaterrechts und kann allen Interessenten, Juristen wie Theaterangehörigen, bestens empfohlen werden. Vor allem wünschte ich, daß das Werk in keiner Theaterkanzlei fehle, und daß es in den Händen der Schauspieler und Schauspielerinnen oft angetroffen werde, die leider immer noch zu wenig von dem Rechte kennen, unter dem sie stehen und über das sie im Café und

anderswo soviel kannegießern. Auf Einzelheiten einzugehen, wird später noch Gelegenheit sein. Vorläufig soll gesagt werden, daß sich hier vieles findet, was gut begründet ist und auf unbedingte Zustimmung rechnen kann. Den Streitfragen ist der Verfasser nicht aus dem Wege gegangen. Ob sie endgültig gelöst sind, ist eine andre Frage. Jedenfalls hat der Verfasser zu allen Streitfragen eine selbständige Stellung eingenommen, und das ist von großem Wert. Dies gilt vor allem für die Frage, ob die Bühnenengagementsverträge Dienst- oder Werkverträge sind. Der Verfasser stellt sich meines Erachtens auf den Standpunkt, daß die meisten Bühnenverträge, wenn nicht alle, Dienstverträge sind. Ueber die Frage, ob es ein Recht auf Beschäftigung gibt, hat sich der Verfasser eingehend und gründlich geäußert. Er bejaht die Frage im Prinzip. Gut gelungen erscheinen mir auch die Ausführungen über Gage und Spielgeld, die zu praktisch brauchbaren Konsequenzen leiten. Alles in allem: ein fleißiges und gründliches Werk, dem man Erfolg wünschen muß. Richard Treitel

*

Ernst Planer: Moderne Bühnenkunst. Die künstlerischen und praktischen Aufgaben sowie die soziale Frage des Theaters. Arnsberg, J. Stahl. 52 S.

S. F. V.: Das fünfundzwanzigste Jahr. 1886—1911. Berlin, S. Fischer. 428 S. mit 124 Bildnissen. M. 1.—.

Dramen

M. C. André: Die Kunst des Gebens, Eine Tragödie des Ekels in vier Akten. München, R. Douglas. 118 S.

Bernard Shaw: Fannys erstes Stück, Komödie in drei Akten, einem Vorspiel und einem Nachspiel. Deutsch von Siegfried Trebitsch. Berlin, S. Fischer. 145 S.

Hans Raithel: Auf dem engen Steg, Fünfaktiges Historisches Schauspiel. Leipzig. 143 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Oscar Maurus Fontana: Josef Kainz. Masken VII, 3.

J. Minor: Ernst Hartmann. Oesterreichische Rundschau XXIX, 2.

Carl W. Neumann: Maximilian Harden. Reclams Universum XXVIII, 3.

Karl Fr. Nowak: Laubes alte Garde. Deutsche Bühne III, 15.

Quidam: Münchens Niedergang als Theaterstadt. Janus I, 4.

Paul Riesenfeld: Spiel und Tanz auf der modernen Schaubühne. Deutsche Bühne III, 15.

Nachrichten

Der Schauspieler Le Bargy hat dem Théâtre Français, zu dessen ersten Sozietären er gehört, den Rücken gekehrt und mit dem Theater der Porte St. Martin einen fünfjährigen Vertrag gegen eine Minimalgage von 150 000 Francs im Jahre abgeschlossen. Da die Sozietäre der Comédie nicht auf andern Bühnen auftreten dürfen, so wird ein Prozeß die Folge von Le Bargys Vorgehen sein.

In Döbeln ist das 1872 erbaute Stadttheater niedergebrannt.

Herrn Direktor Halm ist für die Gastspiele eines Teils seiner Künstlerschaft im berliner Lustspielhaus die Ergänzungskonzession erteilt worden.

In Leipzig soll das alte Theater, eine der wichtigsten historischen Stätten der Stadt, am ersten April 1912, wie soeben an zuständiger Stelle beschlossen worden ist, abgerissen werden, weil es unmöglich ist, an dem alten Gebäude die zur Feuersicherheit nötigen baulichen Veränderungen vorzunehmen.

In Lodz ist das erst vor einigen Jahren erbaute polnische Theater bis auf die Grundmauern niedergebrannt.

Der Mitpächter des münchner Volkstheaters Wilhelm Braun

scheidet im Herbst 1913 aus der Direktion aus. Der Besitzer des Theaters Baumeister Gerstenaecker hat mit dem andern Direktor Ernst Schrumpf einen neuen Vertrag bis zum ersten Oktober 1918 abgeschlossen.

Auguste Prasch-Grevenberg hat ihren fünfjährigen Vertrag mit dem münchner Schauspielhaus nach dreijähriger Tätigkeit zum Herbst 1912 gelöst.

Der Oberregisseur der wiener Hofoper Wilhelm von Wymetal hat seinen mit Direktor Volkner abgeschlossenen Kontrakt für die frankfurter Oper wieder gelöst.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. Paul Apel: Hans Sonnenstößers Höllenfahrt, Ein heiteres Traumspiel in fünf Szenen. Neues Schauspielhaus. [Siehe: Schaubühne Jahrgang VII, Nummer 10.]

1. Herrn Apels bescheidene und nette Veranstaltung hat uns auf den Zustand der Harmlosigkeit gebracht, die sich mit bescheidenen Humoren und burschikosen Grotesken begnügt.

2. Apel rechtfertigt mit der neuen, keck entworfenen, beherzt durchgeführten Dichtung die Erwartungen, die man auf ihn setzte.

3. An Stelle des rechten großzügigen Humors gibt es eine stattliche Reihe guter und trefflicher Einfälle, die überraschen und fesseln.

4. Die anspruchslose Heiterkeit, die durch das Stück geht, und die saubere Charakterisierung der Figuren sind sehr einnehmend.

5. Ein Volksstückthema wird ins geflügelte Gewand der Phantasie gekleidet, und ein winziger Einzelschmerz wird lächelnd und lachend und wieder betrachtsam ins Typische erhoben.

II. E. Orczy: Coeur-Aß, Komödie in vier Akten und einem Vorspiel. Berliner Theater.

1. Eine Handlung, die auf Deutsch unglaublich einfältig ist, und die mit dieser Eigenschaft wahrscheinlich im Englischen ihr Glück machte.

2. Vom zweiten Aufzug an beginnt das große Frontfeuerwerk der ‚packenden' Szenen mit Raketen, Leuchtkugeln und Kanonenschlägen.

3. Hoffentlich setzt Frau Orczy ihren guten Ruf als Schriftstellerin nicht dauernd durch derartige immerhin etwas peinliche Umformungen lesenswerter Romane herab.

4. Man muß sagen, daß diese Sherlock-Holmes-Tricks nicht gerade überwältigend sind. Eine eigentliche Spannung setzt erst zum Schluß des vorletzten Aktes ein, und nur der Schlußakt ist voll von der ganz großen Mache.

5. Er ist ein höchst geschickter Mixer, Mr. Orczy, das muß man ihm zugestehen, und er weiß seine Materialien auf sehr verschmitzte und überraschende Weise durcheinanderzuschütteln, so daß er den Appetit bei Liebhabern dieser Kost rege erhält.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 45
9. November 1911

Das Theater als Geschäft / von Max Brod

Unter diesem Titel veröffentlicht der berliner Rechtsanwalt Max Epstein ein ebenso amüsantes wie lehrreiches Büchlein bei Axel Juncker. Gleich das Programm stellt sich originell vor: „Das Theater als Kunstinstitut soll uns in diesem Buch so gut wie gar nicht interessieren; wir wollen denken, daß wir Theaterdirektoren sind. Das wirtschaftliche, das rein geschäftliche Element sei der Ausgangspunkt unsrer Betrachtung." Hier sind wirklich ganz ehrlich die Interessen des Künstlers, des schaffenden und darstellenden, gänzlich unberücksichtigt geblieben. Mit einer geradezu beispiellosen Offenheit steuert der Autor direkt auf die kapitalistischen Grundlagen des Theaterwesens los, die er nicht etwa aus dem Gedankengang irgend einer literarischen Reformpartei umarbeiten, nein: nur darstellen will. Ein solches Vorgehen halte ich für viel reinlicher und im Grunde auch für viel künstlerischer als die Vermengung literarischer und praktischer Ideen. Und so kann es nicht fehlen, daß die gesunde Absicht des Autors auch von einem gesunden Stil belohnt wird, der sich als selbstverständliches Ergebnis des guten Aufbaus ergibt. Man unterschätze die Kraft nicht, die dazu gehört, jedes Abschwenken des Themas in idealere Gedankenkreise zu verhüten. An manchen Stellen ist der Autor schon hart am Rand, doch widersteht er der Versuchung und setzt die Geschichte der Theatergründungen, Konkurse, Zusammenbrüche, der komischen Ideen der Spekulanten, des getäuschten Ehrgeizes und der Emporkömmlinge mit derselben immer gleichen Ruhe fort, so daß die heitere Stimmung eines großen Welttheaters nicht ausbleibt und dem Leser, wenn er das Buch weggelegt hat, als Extrakt des Gelesenen zurückbleibt.

Max Epstein ist auch der richtige Mann, um einen bis in die letzten Geheimnisse des berliner und wiener Theaterlebens einzuweihen. In der Einleitung sagt er: „Als dramatischer Schriftsteller und Librettist habe ich einen Einblick in Freud und Leid der Autoren bekommen. Das

Geschäftliche aber glaube ich so gut wie nur irgend einer zu kennen. In den letzten zehn Jahren ist in Berlin und einigen großen Provinzstädten kaum eine Theatergründung vor sich gegangen, bei der ich nicht direkt oder indirekt mitgewirkt habe, oder die ich nicht hätte entstehen sehen. Schließlich habe ich auch als Anwalt manchen Einblick in die geschäftlichen Intimitäten unsres Theaterlebens gewonnen." An einer andern Stelle heißt es: „Ich darf sagen, daß seit einigen Jahren alle Leute, die Gründungsschmerzen haben, zu mir kommen, und es ist ganz erstaunlich, wieviel unheilbar Kranke sich darunter befinden."

So ist es nicht weiter zu verwundern, daß von dem Buche ein erfreulicher Hauch von Gegenwart, Frische und persönlicher Anwesenheit ausstrahlt. Wir erfahren beispielsweise Dinge über den Entwicklungsgang Reinhardts, die gewiß zum großen Teil unbekannt oder dem Aktualitätsgedächtnis längst entfallen sind. Wir sehen das skeptische Lächeln Brahms, hören die Witzworte, die in den Kreisen der Direktoren kursieren. Wir sind überhaupt für kurze Zeit, während wir das Buch lesen, ‚Eingeweihte', gehören mit dazu oder können uns wenigstens in diesen Trubel hineindenken. Beinahe auf jeder Seite des reichen Werkes geraten wir auf hübsche Episoden. So auf die Geschichte jenes erfindungsreichen Kopfes, der jeden Abend in die Reklamen des Theaterzettels einen Druckfehler verstecken und das Publikum durch einen hohen Geldpreis zum Suchen dieses Fehlers, natürlich heimtückischerweise zum genauen Lesen der Reklamen anstacheln wollte. Die Reklamen sollten entsprechend teurer bezahlt und, um diese Theaterzettelidee zu ermöglichen, ein — neues Theater gebaut werden.

Ich habe noch nie ein Buch gelesen, in dem über noch lebende Personen, über fortbestehende Verhältnisse mit einer derartigen Selbstverständlichkeit gesprochen würde. Dabei hat diese Selbstverständlichkeit durchaus nichts Verletzendes; offenbar bemüht sich der Autor, allen diesen Personen seines Milieus, selbst wenn er mit ihnen nicht gerade gut steht, gerecht zu werden. Das Buch hat eben einen ernsten wissenschaftlichen Charakter, es grenzt an das Gebiet der Nationalökonomie, und nur weil das Theater zufällig unter den nationalökonomischen Objekten ein possierlich-interessantes ist, bekommt das Buch zu seiner gewichtigen Grundstimmung noch einen Nebenzug von Ironie und Lustigkeit . . . Der Verfasser wird selbst dort, wo er mitteilt, nie indiskret. Trotzdem hat sich, noch ehe das Buch veröffentlicht war, eine Abwehraktion dagegen organisiert: man hat den Autor unter Androhung öffentlicher Schritte gewarnt und so weiter. Herr Epstein hat sich jedoch nicht abhalten lassen, Bilanzziffern und Rentabilitätsberechnungen einzelner Theater, sofern es ihm zur Verdeutlichung seiner Grundsätze unerläßlich schien, mitzuteilen. Im Nachwort betont er: „Die Theater, welche mir ein Verbot der Veröffentlichung von Bilanzziffern oder geschäftlichen Mitteilungen zugehen ließen, haben dies ohne jede gesetzliche

Handhabe getan. Besonders komisch wirkte das Verbot vom Metropol-theater, das eine Aktiengesellschaft ist und seine Bilanzen im Reichs-anzeiger publiziert." Die erwähnte Aktion der Betroffenen dürfte meiner Ansicht nach auf einem Mißverständnis beruhen, das wieder durch Erstaunen über diese neue Art des Bücherschreibens hervorgerufen wurde. Die deutsche Literatur kennt eben Schriften über noch lebende und wirkende Personen nur als: Schmähschriften. Oder bestenfalls: als Verhimmelungen. Daß man die Figuren der um uns tätigen Weltgeschichte auch historisch-objektiv betrachten kann, daß man die kleinen menschlichen Schwächen und komischen Zufälle eines bedeutenden Mannes besprechen kann, ohne ihn deshalb herabwürdigen zu wollen, daß man seine Intimitäten darstellt, ohne die Absicht, ihn zu diffamieren, nur etwa, um seine Großzügigkeit in ein naturwahres Licht zu rücken, kurz: daß man auch der Gegenwart gegenüber guter Schrift-steller bleibt — dies alles ist so ungewohnt, daß es wohl eine kleine Revolution hervorrufen wird. Die ersten Anzeichen sind schon da. Der Autor, der den Stand der Theaterdirektoren als einen Stand schwer um ihre Existenz ringender Geschäftsleute, der also auch ihre mitunter gewagten Finanzoperationen und kühnen Einfälle als durch-aus in der Situation begründet dargestellt hat, sieht sich von eben diesen Direktoren angegriffen. Das Buch ist eben auf dem deutschen Büchermarkt so sehr Sensation, daß es noch gar nicht recht in die allge-meine Denkart einzuordnen ist. Besser würde es die pariser Boule-vards schmücken, wo es, etwa unter dem Titel: ‚Adolphe Sliwinski chez lui' oder so ähnlich, reißenden Absatz und viele behaglich lächelnde Gesichter fände.

Sliwinski? Ja, das ist die Persönlichkeit, die als überragendste aus dem ganzen Buch hervorgeht. Sliwinski, dreiundfünfzig Jahre alt, in der Provinz Posen geboren, „kein Mann von großer, positiver Bildung", aus der Konfektionsbranche entsprungen, ist gegenwärtig als Inhaber der großen Verlagsfirma Felix Bloch der Allmächtige im Gebiet des deutschen Theaters. Seinen Werdegang, seine urwüchsig jüdische Art, sein geschäftliches Genie, seine neuen Ideen, seine seltsame Stellung gegen die Literatur, die er vertreibt („Wenn er nach Paris fährt, so liebt er es, davon zu sprechen, daß er für die Theater einkaufen gehe"): dies werde ich dem reizenden Kapitel Epsteins nicht nacher-zählen. Man lese es selbst. Den Typus des großen Unternehmers, der von Balzac geahnt, von Flaubert in Herrn Arnoux klar für immer, allerdings in frühkapitalistischer Nuance niedergeschrieben und seither oftmals nachgemacht worden ist, haben wir so innig in unsre literarische Bildung aufgenommen, daß wir nun auch aus Lebenszeichnungen wie aus diesem Kapitel den eigenartigen, beinahe: heroischen Humor herausfühlen.

Der Kritiker Speidel

Nur Kritiklosigkeit in allen Dingen der Kunst und der Kritik kann behaupten, daß Ludwig Speidel jemals ein Kritiker gewesen ist. Er erzählte Zeit seines Lebens von Dramen, die er falsch beurteilte, möglichst ausführlich den Inhalt, weil ein wiener Sonntagsfeuilletonist seine neun bis zwölf Spalten füllen muß; und er erzählte von schauspielerischen Leistungen, die er ebenso falsch beurteilte, nicht einmal den Inhalt, weil ihm das zu schwer fiel. Zugunsten des Kritikers Speidel war von jeher nicht viel mehr zu sagen, als daß er selbst die Unbeträchtlichkeit seiner Arbeit erkannte und sich deshalb gegen ihre Verewigung mit Händen und Füßen wehrte. De kloke Mann is nu vergan, und pietätlose Erben haben seine Vermeidungen von Schauspielercharakteristiken zu einem Bande vereinigt, der sogar in Norddeutschland Begeisterung erregt. Man macht sich also an das Buch, hat nach zehn Seiten einen Geschmack wie von Himbeerlimonade im Munde, bekämpft immer wieder seine Abneigung und steht am Schluß einfach vor einem Rätsel. Dafür ein Weltruhm, dafür Ehrensäulen noch nach dem Tode! O, du mein Wien! Wenn nicht schon Bahr diese Stadt durch seine zornige Satire dem Gelächter ausgeliefert hätte, so wäre der Fall Speidel der beste Anlaß, ihre Hoffnungslosigkeit darzutun. Sage mir, wen du vergötterst, und ich will dir sagen, wer du bist.

Kaum daß es mit Speidels vielgepriesenem Deutsch weit her ist. Man darf vor diesem Führer ganzer Generationen, der uns auch jetzt noch als Vorbild aufgeschwatzt werden soll, ruhig zum Beckmesser werden. Er hat einen Hang zur Substantivierung von Verben, zur Weglassung von Hilfsverben und zu falschen Konjunktiven, der seinen Stil unreinlich macht. Er schreibt bei der Wahl zwischen ‚als' und ‚wie' getrost einmal ‚als wie', verwechselt anderwärts, auswärts, allerwärts mit anderswo, außerhalb und überall und gebraucht ‚teilweise' als Adjektiv. Er gratuliert einem Schauspieler, der vierzig Jahre gedient hat, zu seinem ‚vierzigsten Jubiläum' — kurz, er gibt schon in allen Kleinigkeiten Beweise einer gigantischen Trägheit, die von seinen Biographen gar nicht hätte bezeugt zu werden brauchen, weil jede Zeile seiner Schriften sie verrät. Speidel soll zu Baumeisters, wie er sagen würde, fünfundzwanzigstem Jubiläum ein Portrait des Mannes liefern und fordert den Jubilar zu einem Selbstportrait auf. Er ist glücklich, Sonnenthal nachrühmen zu können, daß er die Kritik ‚ent-

waffne', weil ihn das, seiner naiven Ansicht nach, der Arbeit überhebt. Er empfindet einen Nekrolog als dürftig und entschuldigt sich damit, daß ihm „ein geistreicher Kollege" schon eine dicke Lage Rahm von der Milch geschöpft habe. So ungenießbar Speidels wässeriger Rest nun tatsächlich ist, so hübsch ist das Bild. Auch wenn man von dem Mund einer Frau hört, daß er sich „wie frisches Obst ansah", so weiß man, wo und wie. Aber die Bilder des Feuilletonisten stammen nicht immer aus dem Fruchtgarten, sondern manchmal geradezu aus dem Blumenthal, und die Bilder des Kritikers machen häufiger eine Schilderung stilistisch reizvoll als Wesen und Kunst eines Schauspielers deutlich.

Möglich, daß Speidel von Haus aus die Fähigkeit gehabt hat, schauspielerische Figuren und ihre Schöpfer abzumalen; sogar wahrscheinlich. Aber ganz zweifellos, daß er meistens aus Bequemlichkeit sein Talent ungenutzt gelassen hat. Ein paar Seiten lang zu untersuchen, ob Freiligrath zu Recht oder Unrecht Hamlet mit Deutschland verglichen hat: das ist ja freilich wesentlich leichter, als so sicher und tief in Rossis Hamlet hineinzusehen und seinen Eindruck so klar und scharf wiederzuspiegeln, daß auch wir einen Begriff von diesem Hamlet bekommen. Speidel drückt sich selbst dann um seine Aufgabe herum, wenn er sie sich, wenn er sich ihr stellt. Mit einem Sätzchen werden die großen Probleme der Schauspielkunst beiseite geschoben, und wo wir als Ergebnis einer Charakteristik endlich einen oder gar — wir sind so unbescheiden — ‚den' Aufschluß über den Künstler erwarten, da werden wir mit einer Phrase abgespeist. „Sonnenthals Kunst — und das ist das letzte und schönste Wort, das man über ihn sagen kann — ruht auf dem festen Grunde der Menschlichkeit." An diesem albernsten aller Gemeinplätze ermesse man, wie die vorletzten und weniger schönen Worte des Kritikers über Sonnenthal gelautet haben. „Rossis Stimme ist ein Bariton mit männlich klingender Mittellage, mit schönen Hilfsmitteln nach oben und unten." Aber „Kainzens Stimme ist ein Bariton-Tenor, in der Sprechlage etwas trocken, erst in der höhern Lage Klang und Kraft gewinnend". Wer traut sich zu, Kritiker oder Laie, noch weniger über diese beiden Stimmen auszusagen, die sich, wenn es nach Speidel ginge, in nichts von den Stimmen zahlloser Bühnenerschütterer unterschieden hätten!

Immerhin: das alles wäre nicht gar so arg, das alles würde wahrhaftig nicht hinreichen, um mich zur Leichenschändung aufzustacheln. Ob ein Journalist der Vergangenheit ein bischen besser oder ein bischen schlechter geschrieben, ob er die Schauspieler seiner Zeit ein bischen

blasser oder ein bißchen farbiger wiedergegeben hat, ist am Ende nicht übermäßig wichtig. Aber nicht ganz so unwichtig ist doch wohl, ob ein Kritiker vierzig Jahre lang seine Macht über eine große Stadt zum Guten oder zum Schlimmen gebraucht hat. Und da steht es für mich fest, daß dieser angebetete Liebling der Wiener ein Erzschädling gewesen ist. Man quäle sich durch sein Schauspielerbuch hindurch und frage sich dann ernstlich: Ist hier ein Wille? ein Furor? eine Leidenschaft? ein Ziel? eine Sehnsucht? eine Weltanschauung? Nichts, nichts, nichts! Schon diese Leere hätte den Mann für die Rolle eines einflußreichen Kunsterziehers ungeeignet machen müssen. Aber auch damit ist Speidels Kardinalfehler noch nicht ausgesprochen, noch immer nicht. Der war: seine völlige Ahnungs- und Urteilslosigkeit, sein angeborener Mangel an Unterscheidungsvermögen, der nur grotesk gewesen wäre, wenn nicht bei Speidels Autorität fast jeder Irrtum eine Art Mord bedeutet hätte. Speidel hat so ziemlich jeden Riesen verkannt und jedes Mittelmaß verhätschelt. Dieser Phlegmatiker war selten aus seiner Ruhe zu bringen; aber er wurde immer da temperamentvoll, wo es den Kampf gegen die gute Sache galt. So lange Hebbel, Anzengruber, Ibsen und Hauptmann ihn nötig hatten, war er ihr Feind oder, im günstigsten Falle, nicht ihr Freund; als sie durchgedrungen waren, beugte auch er sich. Wer wird also unter allen Schauspielern des Burgtheaters am heftigsten verfolgt, als „gräßlicher Hanswurst" gestäupt, in seiner Entwicklung gehemmt, in Virtuosenhaftigkeiten gehetzt und zu den Tieren in der Wüste gestoßen, nämlich bis nach Amerika getrieben werden? Selbstverständlich Mitterwurzer. Einmal wird erklärt, daß Friedrich Haase „jeder deutschen Bühne zur Zierde gereichen würde, und daß auch das Burgtheater sich Glück dazu wünschen könnte, ihn zu seinen Mitgliedern zu zählen", und in demselben Atem wird voll Bekümmernis gefragt, ob es denn „nicht eine Kränkung für einen Schauspieler von der Bedeutung Lewinskys sei, wenn man ihm den Franz Moor wegnehme und Herrn Mitterwurzer einhändige". Was war ‚Herrn' Mitterwurzers Verbrechen? „Als Schauspieler ließ er nichts beim alten." Noch im Grabe sei er dafür bedankt. Aber als ihn Herr Speidel glücklich im Grabe hatte, da drückte er auf seine Tränendrüsen und winselte was von „dem großen Wurf" des Mitterwurzerschen Franz Moor. Die Herausgeber haben dies und andres in ihr Buch mit aufgenommen, weil nach ihrer Meinung Speidel stark genug ist, es auch noch im Tode zu überleben. In einer Welt, der es um Dinge der Kunst irgendwie ernst wäre, hätte das schon im Leben sein Tod als Kritiker sein müssen.

Zu Galsworthys Dramen / von Erwin O. Krauß

Wer mit der englischen Literatur unsrer Tage in näherer Fühlung steht, muß sofort auf John Galsworthy stoßen — als eine ihrer liebenswürdigsten, tiefsten und künstlerisch wertvollsten Erscheinungen mit Qualitäten von außer-englischer Bedeutung. Er hat ja Schönheiten geschaffen, Töne, Stimmungen, die von einem ganz wundervollen Erlebnis menschlicher Angelegenheiten zeugen, und Unmittelbarkeiten im Erlebnis der Natur, die jenseits blos poetischer Mittel liegen; dazu sind sie zu wahr, zu echt. Es sind ihm Worte gelungen, deren Wohllaut sich ein an heutiger deutscher Kunst geschultes Ohr besonders gern hingeben wird, mitten in einem Stil von hoher, gewählter Kultur Worte, die wie einfache Sang- und Klang- und Klagelaute sind und eine Sattheit des sinnlichen Erlebens spiegeln, nach der man, in englischen Romanen wenigstens, lange suchen muß. Nicht daß er die Keuschheit des Ausdrucks, wie man ihn drüben liebt, vergäße: er ist immer diskret und delikat genug, und erotische Szenen gedeihen, über die Andeutung hinaus, auch bei ihm selten weiter als bis zur Berührung der Hände oder bis zu einem Kuß. Nicht daß auch er in einzelnen Momenten, wo wir eine stärkere Konkretisierung erwarteten, nicht etwas abschweifend wird; aber gewöhnlich sind seine Sachen zart und farbig hingetupft und werden gerade durch diese impressionistische Manier außerordentlich lebendig und nachhaltig in der Wirkung, in der bezaubernden Leichtigkeit ihrer Vollendung. Selbst die schneidenden Dissonanzen gesellschaftlicher Kompromisse, von denen Menschen manchmal zermalmt werden, schwingen aus und verklingen in dem Wohllaut von Harmonien, deren Ursprung in der sonnigen Heiterkeit von Galsworthys Engländertemperament und in der sicheren Anmut der Form auch schwierigster Dinge zu suchen ist. Und wenn er in seinen Romanen eine künstlerische Zucht erreicht, wie sie Meredith nicht hatte, und wie sie Stevenson übte, wenn er hier die dialektische Psychologie von Meredith mit der französisch verhaltenen Finesse und Sparsamkeit des Stevensonschen Wortes vereinigt —: Galsworthys Dramen scheinen mir nicht nur die Krone seiner künstlerischen Tat, sondern auch sonst in ihrer unmittelbaren Gegenständlichkeit, in ihrer Bühnensicherheit — der Erfolg hat es bewiesen — und in dem restlosen Ausdruck persönlichster Erlebnisse in die Zukunft des Dramas überhaupt zu weisen. Ihre Bedeutung liegt in der glücklichen Lösung von sozialen Fragen unsrer Zeit durch die beinahe lyrische Aussprache einer Persönlichkeit, wie Galsworthy es ist. Und wenn es auch keine absolut neuen Formen sind, die er findet: es ist eine Vollendung der alten in der ewig jungen Aktualität

einer wirklich dichterischen Kraft, der es letzten Endes doch um die Gestaltung geht. Und wenn man so ein bis in die letzten Einzelheiten durchgearbeitetes, breithinströmendes und aus tiefen Menschlichkeiten erklingendes Spiel in müheloser Sicherheit geschaffen sieht wie dieses ganz in die Sommersäfte englischen Mittellandes getauchte ‚Joy', mit einer Leichtigkeit der technischen Durchführung, mit einer prachtvoll gestrafften Einheit von Ort und Zeit, wie sie nur der alte Ibsen fertig brachte, wenn man so seine schönsten Wünsche erfüllt sieht und eine Kunst auf Grund einer positiven Fruchtbarkeit erleben darf — dann fragt man sich, ob man noch nicht die Berechtigung hat, ihn neben die Besten unsrer heutigen, deutschen wie englischen Literatur zu stellen.

Da ist ‚The Silver Box', eine Komödie, die von einer gestohlenen Zigarettendose den Titel führt, und in der es sich eigentlich um die Entwendung einer Börse handelt, was verschwiegen und vertuscht werden soll, weil sonst über die Familie von Mr. Barthwick, einem liberalen Parlamentsmitglied, unfehlbar ein Skandal hereinbräche. Und wie fürchtet er den Skandal! Alle seine Prinzipien sind ja nichts als Furcht davor, wie ihm einmal seine Frau vorwirft. Jack Barthwick, der Sohn, hat nämlich mit einem Mädel soupiert und in der Gemütlichkeit seines Rausches, so aus Hetz, ihre Börse zu sich genommen. Wie er aber nach Hause kommt und das Schlüsselloch durchaus nicht finden kann, muß ihm Jones, der Mann der Scheuerfrau bei Barthwicks, öffnen helfen und wird dafür ganz kollegial auf einen Likör eingeladen. Bei welcher Gelegenheit, das ergibt sich auch so ganz von selbst, Jones, ebenfalls nicht mehr nüchtern, jene silberne Dose vom Tisch nimmt und dabei gleich, es geht schon in einem, die Börse einsteckt. Der Verdacht fällt nun auf Frau Jones, man findet die Dose wirklich in ihrer Wohnung, und die Sache wird dem Gericht übergeben. Aber in der überwältigenden Heiterkeit der an und für sich lustspielmäßigen Motive — blos daß dahinter doch noch etwas mehr steckt — kommen die Barthwicks darauf, daß Jones, der ja aus des Söhnchens damals in der Nacht gestammelten Worten die Herkunft der Börse weiß, nicht schweigen wird, und nun soll die ganze Geschichte bei Gericht wieder unterdrückt werden. Doch sie ist schon aus den Händen und „einmal ins Rollen gebracht, nimmt die Gerechtigkeit unaufhaltsam ihren Lauf": wenn sie auch korrigiert wird, weil es sich um einen Angehörigen der upper middle class handelt. Jack und Jones haben ja dasselbe getan, und der einzige Unterschied zwischen dem Gentleman und dem Arbeitslosen ist blos das Geld, und Jones weiß das ganz gut, aber bei der Verhandlung muß er schweigen, damit er keine Dummheiten sagt, beides würde einen Skandal bedeuten, und wieder fühlt man die durch das ganze Stück so anspruchslos durchgeführte witzige Parallele zwischen dem Gentle-

man, den „das Geld rettet", und dem Arbeitslosen, der verurteilt wird und vergebens „Justice!" schreit, während die upper middle class zum Frühstück geht.

Wenn auch einige ältere Komödienmotive verwendet werden: es ist alles mit einem Takt, einer Diskretion, ja einer Scheu vor Uebertreibungen dargestellt, daß man durchaus den Eindruck von etwas ganz Neuem und Blankem erhält, mag es nun eine Frühstücksszene bei Barthwicks oder eine Armeleuteszene bei Jones sein, oder gleich das Entree, wo Jack betrunken lallend und wankend nach Hause kommt. Höchst apart sind alle diese Gestalten herausgearbeitet, der typische Bourgeois und seine Gattin, und Jones, der „ganz gut ist, wenn er nur er selbst ist", wie seine Frau mit dem gedrückten, vergebenden Herzen der Proletarierfrau sagt, die nur Leid kennt, und selbst die kleinen Episodenfiguren sind lebendig und mit feinsten künstlerischen Willen hingesetzt. Der Witz beruht hier freilich nicht auf Pikanterien und Boudeoirszenen wie beim französischen Import; aber er ist hell und ausgelüftet und spiegelt das Lächeln eines heiteren Mannes, der ernste Dinge beschaute.

In „Justice!' hat William Falder, ein unterernährter, armer Schlucker, mit einem sehr mageren Salär Schreiber bei einem Advokaten, einen Wechsel gefälscht. Als dies entdeckt wird, stürzt der Bourgeois James How, sein Chef, natürlich erbarmungslos und in der Blindheit seiner Prinzipien ohne eine Ahnung von Mitgefühl, über ihn her, obwohl doch gerade dieser Fall so sehr eine „Angelegenheit fürs Verständnis" ist. Falder hat den Wechsel gefälscht, um Ruth Honeywill zu retten, die von ihrem Manne halb totgeprügelt wird, und mit ihr und ihren zwei Kindern fliehen zu können. Und auch er wird verurteilt, zu drei Jahren, und als er endlich herauskommt, ist etwas in ihm entzwei, ist er ‚zermalmt' in den erschütternden Beschattungen mit einer wahnsinnigen Verzweiflung, die in der Einsamkeit seiner Zelle seine ohnehin schwache Lebenskraft fast völlig erschöpft hat. Er geht von Tür zu Tür und begegnet überall den tauben Ohren des Vorurteils und wankt endlich, an einem schönen Märzvormittag, zu seinem alten Chef zurück. Eigentlich war an allem das ‚Gesetz' schuld, nach dem die von ihrem Manne ‚blos' mißhandelte Frau noch nicht geschieden werden konnte. Nach Falders Verurteilung war sie aber doch geflohen und hatte während der drei Jahre nichts von ihrem Manne erhalten. Die Scheidung könnte also jetzt durchgeführt werden, und How, der Falder endlich aufnehmen will, erklärt sich auch schon einverstanden, nicht aus Menschlichkeit, blos dem Prinzip, dem Beispiel zuliebe. Da erfährt er, daß sie, aus bitterer Not, „die Ehe gebrochen" — durch jedes Wort, jede Gebärde dieses ganz illusionslosen, reifen Weibes weiß man, wie tief und sicher und mütterlich ihre Liebe zu Falder ist, der für sie geopfert wurde — und Hows

moralische Entrüstung beginnt zu arbeiten, er ist eben ganz, als Bourgeois, assoziativ gebunden, und er fordert von Falder, die Frau zu lassen, oder er könne ihn nicht behalten. Nun, Falder, dessen „Gefühl für sie das Beste an ihm ist", kann ihr wohl vergeben, aber sie lassen kann er nicht, und er nimmt sich das Leben.

Wieder ist hier die Fabel wenig. Wenig bedeutet auch der Theatererfolg, obwohl das londoner Publikum Abend für Abend dasaß, wenig, daß sich das Parlament durch die Gefängnisszenen veranlaßt sah, sich mit der Reform der Strafanstalten zu beschäftigen, und ich will auch die durchgehaltene Junistimmung im ersten, den grauen Oktobermorgen mit der Gerichtssitzung im zweiten Aufzug und den Vorfrühlingstag im vierten übergehen, und nur von dieser einen dritten Szene des dritten Aktes reden, von der Lautlosigkeit der Zelle mit der heranfriechenden Abenddämmerung, und den Schatten der Nacht, die keinen Schlaf, nur Verzweiflung bringt, was alle wissen, die da in der erstickenden Einsamkeit ihrer vier Wände sitzen. Man hört ja plötzlich etwas wie ein dumpfes, tierisches Gebrüll, das aus der Ferne anschwillt, es ist ein Trommeln von ohnmächtigen Fäusten, ein Rütteln und Zerren an den stummen Türen. Und wie es sich Falders Zelle nähert, rast auch er mit an seiner Tür, zur Antwort gleichsam auf verzweifelte Fragen namenloser Brudergefühle: auch dies eine „große Konversation" leidender Menschen „ohne Worte". Es sind starke, kräftig angewendete Mittel, aber auch eine starke Wirkung.

Und dann ist also ‚Joy' da, dies „Spiel über das Wort Ich", diese Sommerphantasie über den Egoismus von Menschen, die alle Rücksicht auf den andern vergessen, wenn ihr Schicksal, ihr Leben von ihnen fordert, da zu sein. ‚Joy', diese wunderschönste Dichtung eines Sommertags, in der sich das Schicksal eines jungen, heißen, unschuldigen Mädchenherzens erfüllt, Joy mit den glänzenden Augen eines gesunden, jugendfrischen Menschenkindes, die ihre von ihrem Manne getrennt lebende Mutter, die Mrs. Gwynn, so leidenschaftlich und heiß liebt, daß sie ihre eigene, junge Liebe zu Dick Merton opfern will, von dem man nichts sonst sagen möchte, als daß er jung und treu ist. „Da die Ehe und die Liebe doch heilig sind", will sie die Seele dieser Alternden ‚retten', die alles vergißt vor dem letzten Ruf des Lebens, um nur — „wie lange noch?" fragt sie mit dem schluchzenden Ton schwerer, sparsamer Worte — Maurice Lever, einen nicht gerade sehr sympathischen Aktienagenten zu halten, um ihn nicht lassen zu müssen. Die beiden sind dann mit ihrer egoistischen Leidenschaft ganz allein und sich Welt genug, und brennen irgendwo im Dunkeln ab, wo wir sie vergessen. Aber unvergeßlich ist das reiche Herz der Joy, die endlich auch in ihrer Liebe Erlösung findet, und das mütterliche Herz der Erzieherin von Mutter und Tochter, der Miß Beech, und die alte ungeheure Buche, unter deren Schatten sich im ganzen Stücke alles abspielt, am Morgen, am Nach-

mittag und in der Nacht, und dahinter die summenden Sommerlaute der Wiesen des englischen Mittellandes. Wie ist hier jedes Wort in die Musik einer klingenden Fülle aufgelöst, eingetaucht in diesen „Duft von Heu und Rosen", in die Stimmung dieses schönen, heißen Sommertages. Vielleicht daß an unsern Bühnen diesem Werk, das tönend wie ein Lied und auf einen satten, farbigen Ton gestimmt ist wie reinste Lyrik der Erfolg bereitet werden kann, der ihn an englischen abging — vielleicht war es eben für englische Menschen zu deutsch. Nur bei einem flüchtigen Hinsehen könnte es zu ‚flüchtig' für die Bühne erscheinen. Wenn man aber jedes Wort so ausreifen läßt, wie es im Spiele leicht und reif und inhaltsschwer zugleich ist, so können sich Menschen von unserm Kunstgeschmack der starken Wirkung dieses künstlerischen Erlebnisses einfach nicht entziehen.

Und vielleicht tragen auch diese Worte bei, einem Dichter bei uns zu seinem Recht zu verhelfen.

Persönliches zur Sache / von Julius Bab

Vor einem Jahrfünft gab ich zum ersten Mal einen kritischen Ueberblick über die bedeutendere dramatische Produktion der deutschen Gegenwart heraus, einen kleinen Band mit dem Titel: ‚Wege zum Drama', ein Büchlein, das aus der ‚Schaubühne' hervorgegangen war. Seitdem habe ich (hauptsächlich gleichfalls in der ‚Schaubühne') die Entwicklung unsrer dramatischen Dichtung Jahr für Jahr mit dem kritischen Kommentar, den ich jetzt als Buch unter dem Titel: ‚Neue Wege zum Drama' bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheinen lasse, begleitet. Und zwar habe ich dabei nicht, wie unsre Tageskritiker und, einigermaßen notgedrungen, auch die besten unter diesen tun, mich an den Spielplan unsrer Bühnen gehalten. Ich schreibe mit diesen Essays keine Premierenkritiken; ich laufe nicht als literarischer Kontrolleur hinter der oft ganz außerkünstlerisch orientierten Arbeit unsrer Theaterdirektoren her.

Ich will vorangehen, will ihnen zeigen, wo der Weg geht, den sie betreten sollen — soweit ihre wirtschaftliche Notdurft es zulassen wird. Mein Material ist deshalb nicht das deutsche Bühnenrepertoire, es ist der mächtige Haufe dramatischer Publikationen auf dem deutschen Büchermarkt, hie und da durch Einsicht in noch ungedruckte Manuskripte ergänzt. Ich glaube, die Masse dieser Produktion ziemlich vollständig zu übersehen, und möchte deshalb den Autoren, die hier ihre Werke, den Literaten, die hier ihre Freunde vermissen — denn ein ‚Publikum', das derlei fordert, kann ich mir nicht wohl vorstellen — den Privatinteressierten also möchte ich sagen, daß höchst wahrscheinlich die ver-

mißten Opera nicht vergessen oder übersehen sind, daß mein Schweigen Kritik bedeutet, und daß ich außer zwei oder drei lediglich abschreckenden Beispielen aus dem furchtbaren Haufen sehr bewußt nur die wenigen Opera zur Diskussion stelle, in denen ich ein Körnchen wirklichen zukunftvollen Lebens gefunden habe.

Von den Dramen, die ich nach solchen Gesichtspunkten im letzten Lustrum angezeigt habe, sind etliche post hoc, einige auch propter hoc auf die Bühne gelangt; viele, und darunter die besten (um Beispiele von zwei aesthetischen Extremen zu greifen, erwähne ich nur Paul Ernsts eisernes ‚Canossa' und Emil Ludwigs silberne Papstkomödie) sind noch immer ungespielt. Für mich hat das in diesem Zusammenhang keine große Bedeutung. Denn ich handle in diesem Buche nicht von der Geschichte des Dramas in unsrer Zeit, das heißt: von der aesthetischen Offenbarung derjenigen Seelenkräfte, die ihren Ausdruck wiederum in dramatischer Form finden können und müssen. Weil mir diese dramatischen Formversuche ein bedeutendes Dokument der Zeitseele scheinen, beschloß ich, diese Dramaturgie der letzten fünf Jahre dem dramaturgischen Situationsbild von 1905 folgen zu lassen. Zugleich aber schien es mir notwendig, die Ausgangspunkte der heutigen dramatischen Arbeit in Deutschland ausführlicher darzustellen, als das in dem ersten Kapitel der früheren Schrift geschehen war: insbesondere verlangten mir so bedeutende Gestalten wie Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann eine gründlichere Betrachtung — gerade weil ich dartun will, daß sie nicht die Vollender oder auch nur die Boten des neuen Dramas sind, das wir suchen. So steht heute die alte kleine Schrift als zweites Kapitel zwischen den sechs neuen Abschnitten eines ziemlich umfangreichen Bandes.

Den alten Abschnitt selbst aber habe ich, von ein paar mehr äußerlichen Besserungen abgesehen, ganz unangetastet gelassen, wie ich auch ausdrücklich darauf verzichtet habe, die leisen Verschiebungen, die mein Urteil im Lauf dieser sechs Jahre erfahren hat, zu verwischen. Es wäre mir natürlich leicht gewesen, all diese Kritiken so zu retuschieren, daß sie einheitlich die Farbe meines eben heut erreichten Standpunktes zeigen.

Aber ich nahm an: wer Augen hat, diese Abweichungen überhaupt zu bemerken, wird auch Geschmack am Studium der inneren Entwicklung haben, die sich durch solche Abweichungen verrät. Diese Gegenwartskritiken versuchen auf immer neue Art das Rätsel der dramatischen Form einzukreisen, und ich denke, daß ihre Folge, vereint mit meiner inzwischen erschienenen systematischen Dramaturgie ‚Kritik und Bühne' und meinem Versuch zur Geschichte des Dramas ‚Der Mensch auf der Bühne', eine ziemlich gründliche und im letzten Grunde einheitliche Darstellung des dramatischen Problems geben wird.

Ich muß aber noch in einem andern Sinne von der Bedeutung sprechen, die diese Studien für mich selber gehabt haben. Da hat nämlich ein wirklich witziger Kopf meine ‚Wege zum Drama‘ parodiert, und diese Parodie unter die Ueberschrift gebracht: ‚Wege zu mir‘. Diese Ueberschrift ist sehr gut, und man könnte höchstens dagegen einwenden, daß sie zu gut ist. Denn welches Buch, das überhaupt mit irgend zureichendem Grunde geschrieben ist, müßte eigentlich nicht den Titel führen: ‚Wege zu mir‘! Ich muß also wohl annehmen, daß mein Witzbold etwas Spezielleres gemeint hat. Er hat offenbar auf die Tatsache gezielt, daß ich ja selber mit dramatischen Gedichten an die Oeffentlichkeit getreten bin. Da eines dieser Produkte nicht nur in der ‚Provinz‘, sondern sogar in Berlin ziemlich entschieden durchgefallen ist, und ein andres ‚beinah‘ den Schillerpreis bekommen hätte, so gehören sie dem literarischen Bewußtsein wohl soweit an, daß ihre Existenz häufig mit einer dramaturgischen Kritik in Verbindung gesetzt werden wird. Selbstverständlich gibt es auch einen Zusammenhang meiner dramatischen und meiner kritischen Arbeit; aber wenn jenes Scherzwort besagen will, daß ich nun meine eigenen Werke als ragendes Ziel aufstelle, zu dem der Weg zum Drama führen muß, so stammt es doch aus einer verzweifelt schlichten Psychologie. Ob das berühmte Wort: Dichten heiße Gerichtstag über sich selbst halten, allgemeine Wahrheit hat, das mag dahingestellt bleiben — daß aber jede ernste Kritik zu allererst Selbstkritik ist, das ist über alles gewiß. Welche Schwächen und Gefahren sollten mich wohl zu tiefst ergrimmen, wenn nicht die, die ich am eigenen Leibe gespürt habe?

Wer also begierig ist, zu wissen, welcher Stelle meines dramaturgischen Bildes ich die eigene Produktion einordnen würde, der halte sich nur getrost an jene Partien, wo mein Widerspruch am leidenschaftlichsten, meine Kritik am bittersten ist. In diesem Sinne dürfte das Buch allerdings ein wenig von der Tatsache gefärbt sein, daß es im Unbewußten auch als ein Wegsuchen zu meinem Drama entstanden ist.

Aber nur ein wenig denke ich — denn zuerst und zuletzt ruht dies Buch auf dem Suchen nach Erkenntnis, nach Erkenntnis der all diese mannigfachen Erscheinungen durchleuchtenden „Idee‘ Drama. Ich will keine persönlichen Konfessionen geben, sondern sachliche Erkenntnisse, und will mich deshalb vor der bequemen Vermischung lyrischer und kritischer Formansprüche nach Kräften hüten. Wieweit in einem letzten Sinne solch begriffliches Bemühen um eine Sache doch auch zum persönlichen Dokument wird, das habe ich vor den Lesern dieser Zeitschrift schon vor Jahren entwickelt als ich ‚Vom Wesen der Kritik‘ sprach. Ich setze heute den Schluß- und Ziel-Satz jener Betrachtung noch einmal her: „Ausdruck einer Persönlichkeit, die ein künstlerisches Erlebnis durch das Mittel begrifflicher Entscheidung verarbeitet — das ist das Wesen der Kritik.“

Die Unsterblichkeit / von Giovanni Pascoli

I

Omar, der Dichter, ein Gestirn, daraus
Pupillen leuchten, die beschaun und leben,
rief einst vor Kariens Mausoleum aus:

„Du sollst den Geist nicht mit dem Staub verweben!
Ein Wicht bist du, dem es gefiel, die weiße
bewehrte Göttin aus dem Stein zu heben.

Desgleichen du, der du bewegt das heiße
Metall zum Helden fügtest auf dem Roß,
das wiehert! Wenig säumt, daß dir zerspleiße

dein Werk die Zeit, die stumm darüber floß.

II

Nach Jahr und Tag muß deine Tat verstauben:
dann wird der Held im Sand der Wüste sein,
die weiße Göttin in den Feuertrauben.

Armseliger! Doch meinem Werk allein,
darin die Worte sich im Geist verweben,
flößt Glanz die Zeit und Kraft das Sterben ein.

Es lebt der Sonne strahlenhartes Leben."

III

„So stirbt es denn!" sprach Abdul, dem die Lichter
des Himmels etwas Düsteres im Blick
verliehn: „Denn auch die Sonne stirbt, o Dichter!

Im Takt der Herzen wechselt ihr Geschick:
ein Ewiges mit jedem Schlag verging;
doch sind Aeonen und ein Augenblick,

dem, der da stirbt, zwei Wörter und ein Ding."

IV

Sprach es. Da ward dem Dichter schwer sein Sieg.
Und er genoß des Waldes und der Flur
nunmehr allein, des Vogelsangs. Und schwieg.

Und sprach im Sterben, während im Azur
der Lerche letztes Liebeslied zerrann:
„Nur was nicht stirbt, das frommt; und solches nur

stirbt nicht für uns, das mit uns sterben kann."

Nachdichtung von Benno Geiger

Dagobert Wabbelawüterich oder Das Ende / von Theodor Lessing

Präludium

Dagobert hieß er. Dagobert Wabbelawüterich. Wer sein Vater war, das bleibe dem Zufall überlassen. Seine Mutter aber, „das materiale Substrat seines empirischen Indieerscheinungtretens", hieß Aurora Vorurteilsfrei. Zuerst war sie Primadonna der großen Oper von Tripstrill. Aber später zog sie sich in das Privatleben zurück und bekam unter anderm drei Söhne und eine Tochter. Sie war wie eine Blume. Eine Blume aus der dreizehnten Klasse des Linnéschen Systems, zu welcher die vielmännigen Blüten gehören: die Linde, der Akelei, der Mohn, die Pfingstrose und das Mäuseschwänzchen . . .

Dagobert war ein sehr spirituös geratenes Kind. Man deponierte ihn daher in den Kinderbrutofen, Patent Doktor Fatzke, worin er, wie sein Biograph Professor Deuteweiß berichtet, sofort Klavier zu üben begann. Diese Beschäftigung setzte er fort, bis er im sechsten Lebensjahre die Oper ‚Los von Mama' komponierte, deren Text er zu einer Zeit schuf, wo er noch nicht zu sprechen vermochte. Diese Schaffensmethode behielt er für immer bei. Aurora, seine Mutter, war die Riesenkathedrale der Venus Kallipygos im griechisch-antiken Stil. In ihrer Familie war der Geniebazillus endemisch, ja ihre Tante starb daran. Ihr Naturell war dionysisch, aber das entgegengesetzte Prinzip vertrat ihr jüngster Sohn Pluto, welcher apollinisch und Lyriker war und daher einen Wasserkopf hatte voll gährenden Mostes. Im normalen Zustand beschäftigte er sich mit der Entwicklung zur Persönlichkeit, saß im Café Rollmops oder sammelte Lebenserfahrung. Und wer ihn zu einer andern Betätigung einlud, den wies er empört zurück mit dem Worte: Ich habe gerade genug zu tun, um mich zu entwickeln. Aber wenn er Lebenserfahrung gesammelt hatte und in der Morgendämmerung nach Hause kam, so entsann er sich, daß er bedeutend sei und holte das Tintenfaß; so entstanden die berühmten ‚Sotanischen Sonette', welche im ‚Esoterischen Museum' veröffentlicht sind. Wenn Pluto nicht dichtete, war er ein netter Mensch. Nur wenn er bedeutend wurde, ward er unausstehlich. Weniger differenziert und gleichmäßig unausstehlich war die Schwester Frigga. Ueber sie entlehne ich einen Passus der geistvollen Feder unsres Deuteweiß: „Ihrerzeit achtundzwanzig Lenze zählend, war Frigga zwar bereits verheiratet gewesen, jedoch notorisch noch nicht vorbestraft. Ihr Gemahl war zu seiner Erholung nach Neapel entflohen, weil er Klavierspiel nicht vertragen konnte, und so litt sie fühlbar an dem Mangel einer gleichgestimmten Seele und hörbar im

Besitze ihres Flügels, denn an letzterem entströmte sie den Schmerz um ersteren in ergreifenden Ovarialakkorden, bis, um mit dem Magus aus dem Norden zu reden, ‚das Wunderbare' kam."

Er hieß Freddi Frankenthal-Zwibelski; natürlich Graf. Von Beruf: Erbe des berühmtesten Raubrittergeschlechtes, welches teils nach Blut, teils nach neuen Sensationen dürstete. Er war Uebermensch und sein Vorbild Cesare Borgia, aber er hatte schwache Nerven. Als er Friggas ‚Salome' hörte, fiel er in Ohnmacht, aber als man ihm das Korsett öffnete, machte er ihr einen Heiratsantrag, denn er langweilte sich unerhört. Drei Tage später feierte die Familie das Fest der Kreuzerhöhung und keiner fand sich künftig, der ihm wieder zu einer Kreuzabnahme verhalf. War es also ein Wunder, daß Frigga ihn rasend liebte? Oft in Sommernächten spielte sie auf seinem Rücken Fingerübungen, gleich Goethe in den Römischen Elegien. Innige Freundschaft verband auch den Grafen mit dem dritten Bruder Caesar. Denn auch dieser lockerte die moralischen Vorurteile des Jahrhunderts mittels moderner Philosophie. Infolgedessen hatte er zwei Jahre in einem stillen Schloß am Meere gelebt. Obwohl seine Monomanie für metallinische Materie psychiatrisch beglaubigt war, erwies sich die Jurisprudenz wieder einmal als ganz unphilosophisch. Caesar war ein starkes Temperament und so feurig, daß, zum Beispiel, die Mücken, welche im Sommer ihn, den schönen Mann, zu küssen liebten, an Hitzpocken zugrunde gingen. Freddi und Caesar fanden sich als vorurteilsfreie, über Kleinigkeiten erhabene Geister. Aber sie waren grundverschieden. Freddi, Kavalier up to date, Shlips, Knopflochblume, Schnitt des Haares, der Nägel — alles tadellos. Caesar aber hatte eine pietätvolle Gemütsart. Er sammelte alle Erdenspuren von Genies. Er besaß einen Shlips aus dem Nachlasse Meyerbeers, ein Paar Stiefel, welche Paganini getragen hatte, und die letzte Unterhose Richard Wagners. Damit schmückte er sich an Feiertagen; Freddi dagegen wechselte das Hemd zweimal täglich nach der Vorschrift Richard Schaukals. Sein Brusteinsatz war so glänzend, daß Frigga ihn als Spiegel zu benutzen pflegte, um ihre ersten Runzeln darin zu betrachten. So war die Familie.

Andantino

Es war vollbracht. Da lag es vor ihm, das Kind seiner lachenden Lende. Die Frucht tiefster Seele, das Weltallskunstwerk der Zukunft. Ich Wurm! Ich Atom! wie kann ich zeugen von dem, was abgründig, abgründigst ist! Symbolisch-allegorisch, realistisch-romantisch, klassisch-modern, naturwissenschaftlich-sozialistisch, physikalisch-metaphysisch und alles das zugleich! ‚Das' Kunstwerk war es, und Er ‚Der' Künstler. ‚Der Wille zum Garnichts' war der Titel. Eine Tetralogie, deren Teile sechzehn Stunden dauerten, der letzte vier-

undzwanzig. Dieses Werk sollte die Menschheit regenerieren und revolutionieren. Es wendete sich an sämtliche Sinnesorgane. Alle Nerven, Muskeln, Eingeweide und Drüsen wurden dazu herangezogen. Metrik, Rhythmik, Gymnastik, Schaukunst, Hörkunst, Fühlkunst, Temperatur-, Tast-, Geschmacks-, Geruchskunst, Wort, Ton, Klang, Laut, alles hatte Bedeutung und das Ganze bedeutete den Willen zum Garnichts, eine Photographie der Urdummheit und Sinnlosigkeit dieses empirischen Daseins und sprechend ähnlich . . . Die Familie saß gerade beim abendlichen Chloralhydrat. (Es war eine Nervenfamilie.) Der Monomane badete die Füße nach Kneippscher Methode, der Lyriker lag im Winkel und brauchte die Zitronenkur, Frigga müllerte auf dem Rücken Freddis, und Dagobert setzte sich an den Flügel, die Partitur entfaltend, um alle zugehörigen Bühnenvorgänge, Worte, Gerüche und Gefühle anzudeuten. Die Wirkung war unbeschreiblich. Schon nach den ersten Takten fiel Aurora Vorurteilsfrei vor dem Sohn auf die Knie, ausrufend: O du bedeutender Zeitgenosse! Die Brüder aber schwuren: Nun müsse das Theater der Zukunft gegründet werden, und Frigga, auf dem Rücken Freddis taktierend, rief: Nicht wahr, Geliebter, auch du bist meiner Meinung? Freddi war anfangs verstimmt. Plötzlich aber rief er aus: Schwager, hör auf und nimm mein Geld! Kein Auge blieb tränenleer, und sogar Caesar war so gerührt, daß er Freddi Frankenthal-Zwibelskis Taschentuch heimlich heranzog, um hineinzuweinen.

Allegretto

So kam es zu jenem Ewigkeitsereignisse, von dem wir Nachgeborenen nur aus dem Bericht einiger überlebender Engländer Kunde erhielten. Unter Vorsitz des Grafen bildete sich eine Aktiengesellschaft und verausgabte die Objektivationsaktien des Willens zum Garnichts. Die Zahl der Aktionäre wuchs, die Menschheit hatte Lunte gerochen, ja sie witterte Morgenluft. In Mecklenburg, hinter Schwerin wurde Terrain gekauft und das neue Bayreuth etabliert. Wabbelawüterich und die kosmische Allkunst wurde Parole eines neuen Geschlechtes.

Alles was Geld und Stellung, Nerven und Ohren hatte, wer gebildet war oder werden wollte, strömte damals nach Mecklenburg. Ein Uebermusikfest sollte gefeiert werden, wie die Welt noch keines sah. Drei Riesenorchester von je fünfhundert Mann standen zur Verfügung. Zweihundert Dampforgeln, dreihundertundsechsundsiebzig Solisten, fünfzig Saxophons und Bombardons, Blase-, Streich-, Stoß-, Zupf- und Tretinstrumente. Eine unendliche Pracht der Feerie. Dionysische Räusche, welche die Eleusinischen Mysterien Griechenlands überbieten sollten und unerhörte Wonnen auf der Nervenklaviatur der Zuhörer erweckten. Dreihundert Kanonenschüsse und das Geläute sämtlicher katholischer und protestantischer Glocken leitete das Kultur-

ereignis ein. Auch die Israeliten ließen sich auf dem Schofarhorn vernehmen und schrieben die Kunstkritik. All dies Kanonen- und Glockengeräusch sollte aber nur symbolisch den Kampf der Barbarei (Kirche und Soldateska) gegen den neuerwachten Geist der Neuzeit ausdrücken. Darauf tönten dreihundert Fanfaren vor der Pforte des Kunsttempels. Das Volk schüttete die Geldbörsen aus und strömte zusammen. Welch Theater! Gleich im Foyer befand sich die ärztliche Zentralstation, wo die Nerven der Eintretenden geprüft wurden. Man erprobte den großen Kniescheiben- und den kleinen Zungenreflex, und je nach dem Befunde der ärztlichen Untersuchung bekam der Gebildete ein Billett auf ein oder zwei Akte ausgestellt, und nur die Robustesten erhielten die Karte für den ganzen Abend. Für diese aber hatten die Lebensversicherungsgesellschaften des In- und Auslandes Agenten gesendet: bevor man sich dem Kunstgenuß unterzog, konnte man die Zukunft seiner Lieben sicher stellen. Für alle Fälle war hinter dem Theater der Kirchhof angelegt, zu dem einzelne wie Familien (diese zu ermäßigtem Preise) Erbbegräbniskärtchen erhalten konnten. Neben dem Zuschauerraum befanden sich die Ohnmachtskabinettchen, wo in den Zwischenakten Wiederbelebungsversuche nach der Methode Esmarch angestellt werden konnten. Im Foyer des ersten Ranges war das Büfett, von drei Apothekern und zwei Professoren der Chemie geleitet. Seine Speisekarte wies die hervorragendsten Spezialitäten des Jahrhunderts auf, Nervin, Roborin, Viridin, Antipyrinbrötchen, Sulfonalliköre à la Beier, Kekulés anregende Chloralschnäpschen, pikrinsaure Trionalbonbons, Methylpastetchen und als Erfrischungsgetränk Bromkali auf Flaschen. Nahe der Theaterstätte befand sich die Irrenpoliklinik und Kaltwasserheilanstalt zur Benutzung des geehrten Publikums, Elektrizität, Massage, Radium, alles stand bereit. Die Vorführung des tetralogischen Riesenwerkes sollte unter eigenhändiger Leitung des großen Wabbelawüterich beginnen.

Finale

Man begann mit dem Vorspiel: ‚Die Erweckung des Absoluten‘, welchem der erste Teil: ‚Die Inkarnation der Urwollust‘ folgte. Auf der Bühne sah man den Urnebel der Kant-Laplaceschen Kosmogonie. In diesem Urnebel wabberten, wuselten und wimmerten anderthalb Stunden die ersten Protylatome, welche sich zu Molekülen verbanden und unter kakophonisch-symbolischen Urtönen den kosmischen Urreigen tanzten. Zugleich wehten adäquate Stimmungsparfüms über den Zuschauerraum. Auch standen vor jedem Sitz Tabletts mit chemisch präparierten Geschmäckern, welche nach Anweisung des Textbuches zu der entsprechenden Musikstelle in den Mund genommen werden konnten, damit die nie dagewesene Sensation voll ausgekostet werde. An be-

stimmten Stellen des Tonmeers erklangen die sogenannten unendlichen Melodien, bei deren Lautwerden ein Nachtwächter im Parkett mit dem Horne das Zeichen gab. Wabbelawüterich übertraf sich selbst. Er dirigierte das Fortissimo des Vorspiels so gewaltig, daß sein rechter Arm in eine Proszeniumloge des ersten Ranges flog, weswegen er bis zur Anlegung des Notverbandes mit dem Beine taktieren mußte. Leider endete schon der erste Abend mit großem Unglück. Unter den ersten Opfern der neuen Musik befand sich der Graf. Ein berühmter Physiker hatte durch analytischen Kalkül berechnet, daß der Genuß der neuen Musik zunehmen müsse proportional dem Quadrat der Entfernung von ihrer Entstehungsquelle. Leider hatte sich der Graf im Widerspruch zur Wissenschaft dicht neben das Orchester gesetzt und büßte seinen Leichtsinn mit dem Leben. Schrecklich war auch Caesars Schicksal. Ihm erging es wie Napoleon, Alexander und Erich dem Guten von Dänemark, auf welche Musik eine rasend machende Wirkung zu üben pflegte, so daß sie unter ihrem Einfluß ihre liebsten Freunde sogar totschlugen. Auch Caesar begann nach dem ersten Akte mit dem Taschenmesser zu stechen, so daß er der benachbarten Poliklinik übergeben werden mußte. Inzwischen hatte die Reaktion, welche ja, in Mecklenburg schwärzer noch als sonstwo, dem Kulturfortschritt der Menschheit im Wege steht, eine Interpellation an die Regierung eingebracht. Die obotritischen Junker fragten im Landtage an, ob der Staat Malthusianischen Grundsätzen huldigen und die Entvölkerung des Landes infolge zu schnellen Kunstfortschrittes verantworten könne. Aber bevor es verschiedenen Dunkelmännern gelang, das Ohr des Kaisers zu erreichen und das Verbot der Musik Wabbelawüterichs durchzusetzen, war schon das Ungeheuerliche geschehen. Der vierte Teil der Tetralogie führte den Titel ‚Apokatastasis oder der Eingang ins Nirwana' und tat auf die aus den drei ersten Abenden Ueberlebenden eine so ungeheure Wirkung, daß die freiwillige Negation des Weltwillens durch zu tiefe aesthetische Einfühlung von seiten der Zuschauer vollzogen ward. Man fand das Publikum als Leiche. Die neue Kunst hatte es getötet. An der Spitze des Orchesters, die Partitur der freiwilligen Negation mit den Zähnen festhaltend, lag der große Wabbelawüterich, der Extremitäten beraubt, die ihm beim Dirigieren entfallen waren. Wenige Zeugen nur des kosmischen Musikfestes sind am Leben geblieben. Außer unsern englischen Gästen niemand als Biograph Professor Deuteweiß. Die Engländer nämlich bilden durch selection of the fittest bereits die Auslese der gegen Musik immun gewordenen Kulturmenschheit. Und unser geistvoller Deuteweiß ist unmusikalisch. Aus den Blättern seines biographischen Denkmals, von welchem kürzlich der zehnte Band erschienen ist, weht auf uns Nachgeborene noch der märchenhafte Duft eines versunkenen Zeitalters deutscher Kunst.

Rundschau

Wedekinds Maske

Auf einem Wege, der mit dem blütenweißen Mysterium ‚Frühlings Erwachen' begann, ist Frank Wedekind jetzt, über Hetzjagden, kalte Fieber, heiße Fieber, Kasteiungen, Nachtwachen, Geisterbeschwörungen, Vorpostengefechte des Genusses, der Selbstzucht, des Martyriums — über all diese Stationen ist er (und man wird die visionäre Gradlinigkeit labyrinthischer Pfade bewundern dürfen) bis zu dem Mysterium ‚Franziska' gelangt. Gefährlicher, fragwürdiger immer werden die Schächte, aus denen sein Orphisches tönt: de profundis de l'ancien régime. Der wundervoll ergrauende Ernst, der noch alle großen Erotiker adelte, diese in Güte und Krampf verbissene Wissenschaftlichkeit, diese Laboratoriums- und Giftmischer-Pedanterie — deren Geist spielt, grau und glührot, nun um Wedekinds Maske, um dies Nekromanten-Gesicht, um den Mundfaltenwurf eines abbé, der vom café-concert verführt worden wäre, um diese gewollte, erdachte Physionomie, die den Zersetzungstendenzen eines naturalistischen Jahrhunderts standhielt und dem lieben ‚Milieu' und all der egalisierten Verächtlichkeit zigarrenrauchender Moderner aus der in hölzernen Särgen schlafenden Familie Selicke. Die mit allen Salben gesalbte Trilogie ‚Schloß Wetterstein' entstammt einer erotischen Ideologie, die vierundzwanzig Rococo-Stunden vor der Guillotinierung durch Oberlehrer Robespierre hätte empfunden sein können; und ‚Franziska' — tja, das ist vielleicht schon so etwas, wie ein aufreizendes Memoirenkapitel d'outre-tombe. Die münchner Zensur hat, ohne es zu kennen, eine öffentliche Vorlesung dieses Dramas verboten. In Berlin hat Wedekind der ‚Franziska' dritten Akt vorgelesen. Und die Preisgabe, die Kenntnisgabe an den Blüthnersaal — die geschah also: „Meine Damen und Herren! Bitte: denken Sie sich eine . . . ganz banale Idee! Denken Sie sich eine . . . sehr naheliegende Idee! Dann muß ich mich schuldig bekennen, diese Idee ausgeführt zu haben —; ich habe nämlich einen weiblichen Faust geschrieben: Franziska. Dieses junge Mädchen wird verführt von einem Dämon, einem Mephisto, einem . . . Versicherungsagenten. Der dritte Akt spielt am Hofe eines Herzogs, gegen den, ob seiner liberalen Neigungen, eine reaktionäre Revolution im Werke ist." Während, mit der hurtigen, gelenkigen Anmut eines Adepten aus der schwarzen Küche, und wieder hieratisch-würdereich, sakramental, der Autor seine Figuren, Tücken, Katastrophen auf eine imaginäre Leinwand silhouettierte, eilfertig seine bedruckten Blätter umwandte, seine Erstarrungen rapid wechselte (hic et ubique) — während dieses Triumphes der Maske, der Oberfläche, der Wahrheit wurden all die andern Dichter entlarvt, jene, die kein Gesicht haben, die geschei-

tert sind bei der Formung einer Quintessenz, einer Fratze. Solchen Dichtern muß man sehr mißtrauen. Ihre Ekstasen sind Bonbon-Ekstasen; ihre Meere (S. Fischer saß daran) schlagen Zuckerwasserwellen. Nur der wenigen bedürfen wir: derer, die, innerhalb einer bilderstürmenden, helden-entwertenden Gegenwart, dennoch ein Bild geben, eine Pose (das ist: die Stilisierung eines ewig wachsamen Willens), eine Geist-Erscheinung, ein Maul, une gueule, das wulstige Merkziel zitternd-betrachtender Epheben. Wedekinds Erscheinung, so oft sie kommt: ist sie nicht eine heilige Erlösung von dieser Gegenwart, die wir hassen? In eigenwilligen, fremden Sphären wirkt dieses Hirn, umwittert von sehr privater Luft, vom Feuerwerk seiner spöttischen Verschwendungen. Sicher ist es heute schwer, nicht tiergarten-liberal zu sein. Aber Wedekind vollbringt das Schwere. Dem psychologischen Luxus seiner Existenz (daß er da ist) könnte man, wenn man wollte, sogar soziale Rechtfertigungen harfen. Denn die Gesteigerten beglücken ja die Normalen. Auch die Verwöhntesten, die Gepudertsten, Onduliertesten, unsre süßen Frauen des wagons-lits, deren Bäder dann, im Grand Hôtel, Houbigant parfümieren wird — müßten nicht selbst die Fanatiker der Privatbeamtenversicherung sie gelten lassen, als Reservoire der Ermutigung? . . . Uns andern aber sind die wenigen Unzeitgemäßen die Einzigen, um derentwillen wir diese Zeit ertragen. In ihren Gesichtern wechselt Blühen und Verfall, wie das huschende Blinkfeuer eines Leuchtturmes. Zeichen und Wunder sind in ihre Mienen eingegraben. Voll sind sie von Ekel und Anbetung, von Angst und Triumph. Und tief beugen sie sich vor der innigen Grausamkeit der Mysterien: tiefernst in ihren neurotischen Litaneien, tiefdemütig in ihrer unsterblichen Verdammnis. Ferdinand Hardekopf

Arthur Kraußneck

Arthur Kraußneck ist in Berlin der einzige Schauspieler, der das Recht auf die ‚alte Schule' hat. Denn die Würde seines Pathos wirkt auf uns nicht als etwas Ueberwundenes, Totes, sondern als etwas Gegenwärtiges, Lebendiges, weil hinter ihm noch eine geschlossene, in sich ruhende Männlichkeit steht, die nach repräsentativem Ausdruck verlangt. Was bei andern Darstellern als Leere empfunden wird: die Einseitigkeit der Charakteristik, empfinden wir bei ihm als Fülle. Was sich bei andern als Pose und Zwang herausstellt: die gebundene Getragenheit feierlicher Rede, gibt sich bei ihm selbstverständlich und notwendig. Kraußnecks Mittel verlangen diese Gradlinigkeit, und seine Mittel sind sein Wesen.

Dieser gedrungenen, untersetzten Gestalt würden nuancierende Bewegungen schlecht anstehen. Schwer und langsam muß sich die Gebärde ausladen, fest und gewichtig der Fuß sich setzen. Er scheint nicht zu schreiten, um vorwärts zu kommen, um Entfernungen zu überwinden, sondern um Besitz zu ergreifen. Er geht nicht, er stellt sich von Platz zu Platz. Er ruht aus. Er tritt hin wie auf erobertes Land. Aber diese Wucht hat nichts vom kämpferischen Trotz des Kriegers. Nichts von der begehrenden Macht des Helden und Fürsten. Sie bedeutet die be-

harrliche Sicherheit des Bürgers, dem das gehört, worauf er steht, der seinen Anteil will an dem, was allen eigen: an Luft, Licht und Erde. Und wie das sparsame, gemessene Bewegen der Arme, das lastende Verweilen der Hand, wenn sie auf Menschen und Dingen liegt, so hat auch Kraußnecks Organ diese Breite und Schwere. Es ist von einer bedächtig sich lösenden rauhen Stärke. Es wälzt die Perioden in gleichmäßigem Geschiebe fort. Oder es läßt sie sich stauen und dann polternd hinabrollen. Aber selbst wenn die Verse sich scheinbar aneinander stoßen, werden sie von einer beherrschten, ausgewogenen, verteilenden Kraft getragen.

So ist Kraußneck heute einer der besten Sprecher der deutschen Bühne. Seine Stimme, durch Macht und Weite zu Pathos und Stil gezwungen, durch Lage und Charakter an Erde und Alltag gefesselt, und so Würde und Schlichtheit, Härte und Wärme in sich vereinigend, bildet den Klang, ohne den Sinn, das Wort, ohne den Vers, den Vers, ohne den Satz zu zerstören. Kraußnecks Sprechart ist ein Muster für eine zugleich repräsentierende und in einfachen Linien charakterisierende Kunst. Das Heldentum, das zwischen den Grenzen dieser Mittel liegt, ist ein bürgerliches. Seine Eigenschaften sind: Treue, Beharrlichkeit, Opfermut. Kraußnecks Rollen sind Menschen, deren Schlichtheit ihre Größe, deren Gradheit ihr Ruhm ist. Ihr Heroismus bleibt: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders.“ Wenn sie darüber hinaus wollen, wird ihre Größe Anstrengung, Ueberspannung. Darum ist Kraußneck Stauffacher, nicht Tell; Lerse, nicht Götz; Nettelbeck, nicht Gneisenau. In der Breite aber hat seine Persönlichkeit weiten Spielraum. Sie kann behagliche Hausväterwürde, gemäßigten Beamtenstolz, kratzbürstiges Bediententum lebendig werden lassen. Sie kann sich in behäbigem, gemächlichem Humor lösen, in schwerfälliger Dickköpfigkeit verhärten und schließlich beides vereinen wie in Ifflands Oberförster. In der neuern Literatur findet Kraußneck wenig Aufgaben. Nur Paul Ernst könnte er ein wirklicher Helfer sein. Daß aber seine Kunst dennoch so gegenwärtig wirkt, hat seinen Grund nicht nur darin, daß ihre Ruhe Kraußnecks gesetzter Männlichkeit entspricht, sondern ebenso darin, daß dieser Männlichkeit ein Rollenkreis entgegenkommt, der nach echt gefühltem Pathos verlangt. Auch Otto Sommerstorffs Pathos ist persönlich, wahr und innerlich notwendig. Aber es wirkt erstarrt und leblos, weil er Gestalten damit bewältigen will, die sich mit ihm allein nicht bewältigen lassen: Helden und Könige von Größe und Leidenschaft; Hofleute, Liebhaber und Diplomaten von schnellem, stürmischem Blut und aalglatt sich windendem Verstande.

Herbert Jhering

Marlowe und Luksch

Die Veranstaltungen der hamburger Lessinggesellschaft zeugen von schmachtender, metaphysischer Sehnsucht und keineswegs überflüssiger Courage. Herr Emanuel Stockhausen, der Präsident, ist ein zivilisierter Dramaturg und ein fleißiger Spielleiter. Mit hingebungsvollen Dilettanten gab er Christopher Marlowes hochgerühmte ‚Tragödie des Doctor Faustus‘. Die

Dichtung des „englischen Aischylos" (Carducci nennt ihn so) ist als solche längst gestorben und wirkt heute sehr kindlich; aber diese Wirkung wäre zu verinnerlichen gewesen, wenn man unruhiger, wilder, extravaganter gespielt hätte. Nicht in einer blaßblütigen Salon-Maeterlinck-Manier. Marlowes Faust ist ein eingekerkerter Kindskopf. Er spricht von Höhen, wo die Sonne ewig brennt, wo schwebende Adler die Donner verlachen. Er sagt, daß man die Abgründe überbrücken müsse, und daß die Nacht ein Irrtum sei. Dies oder ähnliches aus purpurrot blutender Seele. Aber Shakespeare, Goethe, Byron, Nietzsche und viele andere haben uns verwöhnt. Und so wäre die Aufführung von keinem andern als einem literarhistorischen Interesse gewesen, wenn nicht Richard Luksch . . . In Hamburg, wo noch vor kurzem Baron Berger — um von Fanatikern des Kitschigen wie Herrn Zelenko zu schweigen — frei nach Piloty und Sichel arbeitete, leben nämlich auch die Dekorationskünstler Luksch und Czeschka. Nun weiß ich, was sich gegen die Herren Theaterplastiker und Theatermaler einwenden läßt. Vor allem: ihre Künste überwuchern, ersticken die Dichtung. Aber doch nur, wenn kein adaequater Regisseur des Wortes zu Gebote steht. Jedenfalls waren die sieben Todsünden im ‚Faustus' eine, illustrativ genommen, wundervolle, manche Maske des Lebens eine geradezu schöpferische Leistung von Richard Luksch. Etwas leidenschaftlich Höhnendes vibrierte hier, die Erfindungsgabe eines mit starker Konsequenz schauenden Charakteristikers. Der graue Greif — die Habsucht; der Hochmut, seine Federn sträubend; der dumme Pinguin Faulheit; der giftgrüne Neid — eine Callot- oder Goya-Larve: es sind erstaunliche, ja ungeheuerliche Farben, Schnitte, Zeichnungen. Diese bizarre Menagerie der Todsünden soll Herrn Luksch nicht vergessen werden. Und auch nicht die erdrückende Schönheit des nächtlichen, von exquisit aussehenden Sternen erfüllten Himmels in der Beschwörungsszene. Köstlich war der Lucifer gedacht: — nicht Theaterrüstung, sondern düstere Poesie; blinder Wille, bösartig leuchtend; tiefste Sehnsucht zu Midas-Gold erstarrt. Hingegen schien mir die Primitivität der Roßtäuscherszene outriert. Und auch für den Speisesaal des Papstes ließe sich mehr tun. Arthur Sakheim

Pfitzner und der Freischütz

Das Theater von Straßburg ist groß, noch aus der Franzosenzeit, und die Logenschließerinnen sagen einem auch noch Monsieur. Ein kleiner Mensch, hager, bleich und müder scheinbar noch als je, setzt sich ans Pult und nimmt so herrlich langsame Zeitmaße in der Ouvertüre — endlich einmal. Schon jetzt muß ich an Mahler denken; wie auch er diese tiefe Empfindung für das verhunzte Werk hatte, auch er diese Akzente der Liebe. Hier sind sie wieder. Dann ist der Wald da, bis an die Rampe, alter, gemalter, gar nicht gut gemalter Wald ohne Farben, aber Wald. Und der Kaspar, ein wüster Gesell aus dem dreißigjährigen Krieg, dem Teufel verschrieben, aber ein Opfer, kein rollender Bösewicht. Nein, wie er den Max umgarnt (man muß schon vor der Oper zuliebe ‚um-

garnt' sagen) ward er einfach verlegen; der Hokuspokus ist ihm selber nicht geheuer. Gespenstisch schleicht der wilde Jäger unter den verdüsterten Bäumen. Die Mädchen, Agathe und Aennchen, sind keine Kostümpuppen. Agathe öffnet ihr Fenster, Nacht, Mond und wieder Wald glänzen herein: da spricht sie, in die Landschaft hinaus, ihr Gebet. Die Wolfsschlucht will sichs mit den Freunden der Menagerie nicht ganz verderben, und irgend ein wildes Schwein und gut gelungenes Geflügel kommt, erfreulich sparsam, über die Bühne. Fast alles wird mit Beleuchtungen wenigstens versucht; die Erscheinung des Bösen nach der siebenten Kugel ist ausgezeichnet. Sehr fein, wahrscheinlich von Reinhardts Räuberlied angeregt, deuten einzelne Sänger den Jägerchor an. Die bangen Ahnungen Agathens, ihre häufigen Tränen, die gezwungen lustige Freundin, das feine Spiel nach dem Lied von Jungfernkranz: Das ist alles so anders als an den verschmierten Theatern von un peu partout. Und auch der Schluß ist der weit verbreiteten Lächerlichkeit abgewendet. Das Ganze bleibt die Sage der böhmischen Wälder und der wilden Zeit, nicht tragisch zu nehmen, aber nicht zu belächeln; wird wieder treuherzig, echt — wie der müde, verquälte Mensch da unten in seinem tiefsten Grunde.

Warum hat er kein besseres Orchester? Warum lebt er so fern, warum kommt er nicht durchs ganze Deutschland, als Gast wenigstens? Sein Leben ist eine Anklage und mehr eine Klage noch. Aber er wird viel geliebt; die einzige Entschuldigung dieser Zeit vor einem solchen Künstler. Wird sie die einzige bleiben?

Am Ende will ich doch gestehen, daß man über diese Musik, wenn sie zufällig einmal werden darf, was sie ist, mit trockenen Augen gar nicht reden kann. Wie muß das gewesen sein, als sie zuerst erklang! Ernst Theodor Amadeus saß dabei, als ‚Kritiker'. Und das ‚nüchterne' Berlin war überwältigt. Ein Wunder war in die Welt geschleudert. Glücklich, wer die Wunder noch gegenwärtig weiß.

Paul Stefan

Neue Komische Oper

Es wäre traurig, wenn Frau Direktor Révy-Chapman sich selbst einbildete, daß ihre Eröffnungsvorstellung in der Komischen Oper — Giordanos ‚Sibirien' — ernsthafter Kritik standhalten kann. Ihr Wagemut in Ehren; auch sie selbst als Sängerin mag für Sauberkeit und Intelligenz in der Behandlung ihrer schwierigen Paraderolle belobt werden. Aber! Ihr Tenor ist ein unkultivierter Schreier, mit einem glanzlosen Organ, dessen Timbre nichts Tenorales hat. Aber! Ihrem Bariton müßte ein Regisseur Gehen und Stehen beibringen. Aber! Ihr Baß, Ihr Sopran, ihr Orchester, ihr Chor, ihre Beleuchtungen . . . Es wäre kein Ende abzusehen, wollte man alle Ausstellungen begründen.

Frau Révy ist hoffentlich nicht eitel und sucht sich für ihren zweiten Streich ein Werk aus, das nicht gerade jünger, als dieses alte veristische Schauerstück ist, dafür aber leichter; das nicht durchaus für sie eine Partie enthalten muß, das ihr also gestattet, die Vorstellung selber anzusehen. Bis jetzt fehlt es an allem, was irgend eine Aufmunterung erlaubt. Könnte man von dieser

Eröffnungsvorstellung wenigstens sagen, daß sie alle Merkmale einer übereilten Einstudierung trug! Aber es klappte durchaus, und offensichtlich war auch tüchtig probiert worden; der große Chor im zweiten Akt hatte sogar Schwung. Also fehlen bis jetzt die Mittel, fehlt das Ingenium, fehlt die Intelligenz. Der Oberregisseur mit dem Professortitel ist entweder in ältester Schablone erstarrt, oder es sind ihm keine Vollmachten gegeben, etwas aus eigenem für die Inszenierung zu tun. Nehmen wir zu seinen Gunsten dieses an; dann sollte er aber aufmucken. Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Das Deutsche Theater-Adreßbuch / von Gustav M. Hartung

Der Deutsche Bühnenverein sucht in dem ihm aufgezwungenen (wenn auch nicht berechtigungslosen) Kampf mit der Genossenschaft — der inzwischen aus einem Kampf um soziale Rechte zu einem Streit um Personalfragen geworden ist — der Genossenschaft die Macht auf publizistischem Gebiet zu entreißen, die ihr in der ersten Phase der Fehde die Sympathien der Oeffentlichkeit eingebracht hat: der eigenen Zeitung läßt er jetzt den eigenen Almanach, das Deutsche Theater-Adreßbuch, folgen. Zwei Monate früher als die Genossenschaft den Almanach legt der Verlag Oesterheld & Co. das Adreßbuch des Bühnenvereins vor, dessen vornehmste Aufgabe es ist, die Personalverzeichnisse aller deutschen Bühnen, also eine Uebersicht über den gegenwärtigen Engagementsort und damit über die berufliche Entwicklung jedes Bühnenangehörigen zu geben.

Die Bedingungen für die Zuverlässigkeit des Materials sind hier von vornherein günstiger: weil der Theaterleiter, dessen Organisation für die Herausgabe zeichnet, schließlich die einzige genau über den Personalbestand einer Bühne informierte Persönlichkeit ist, während die Lokalverbände der Genossenschaft — wenn der Direktor seine Mitwirkung versagt — den Personalbestand für den Almanach nach Erkundigungen bei den Mitgliedern aufstellen müssen. Ungünstiger für das Adreßbuch ist nur der frühzeitige Erscheinungstermin: mehr als hundert Bühnen beginnen ihre Spielzeit erst an oder nach dem ersten Oktober, und Mitte Oktober sollte das Werk schon vorliegen.

Die Hoffnung der Genossenschafter ging nun dahin: daß die unorganisierten und die im Oktober ihre Spielzeit beginnenden Theaterleiter versagen würden; daß es der Redaktion des Adreßbuchs nicht gelingen würde, die Vollständigkeit zu erreichen. Denn mit einem Hinweis hierauf haben verschiedentlich die leitenden Männer der Schauspielerorganisation in den Delegiertenversammlungen die dringende Forderung nach einem frühzeitigeren Erscheinen des unentbehrlich gewordenen Nachschlagebuches abgelehnt. An dem nun vorliegenden Adreßbuch müssen die Mitglieder der Genossenschaft ersehen, daß ihre Hoffnung sich nicht erfüllt hat. Es ist so

vollständig wie der Almanach, es übertrifft ihn sogar in der Zahl der reisenden Gesellschaften. Die Angaben der Theater sind ausführlicher als im Almanach: sie erteilen in den meisten Fällen über Subventionierung, Kostüm-, Dekorations- und Bibliothekfundus, über Bestehen des Theaters und der Direktion genaue Auskunft. Und über die Dauer des Vertrages aller Mitglieder! — ein Versuch der Direktoren, Kontraktbrüchen vorzubeugen; eine Neuerung, welche die Genossenschaft wohl schwerlich aufnehmen wird, trotz ihrem großen Wert: denn aus diesen Zahlen kann jeder Schauspieler sehen, wo und wann eine Vakanz in seinem Rollengebiet eintritt, und versuchen, sich den Weg selbst zu bahnen. Eine weitere Neuerung bringt das Register zu den Personalverzeichnissen: es führt bei den Namen nicht nur, wie der Almanach, das Engagement des Winters, sondern auch des Sommers auf. Ob bei der Zusammenstellung mit der erforderlichen Sorgfalt vorgegangen worden ist, kann freilich erst der längere Gebrauch ergeben.

Für den übrigen Teil des Handbuchs haben die Genossenschafter der Redaktion ihre Wünsche selbst dargelegt — in den Delegiertenversammlungen, wo sie erfolglos Verbesserungsvorschläge für den Almanach einbrachten! Die in einem rein sachlichen Werk wenig angebrachten Monographien wurden fortgelassen und dafür praktisch nutzbare Verzeichnisse eingefügt: darunter eine Bibliographie und eine Liste der Uraufführungen und der gangbaren Stücke des Spielplans mit Angabe der Verleger. Diese Liste gibt einen interessanten Ueberblick über die Werke, die sich im Spielplan behaupten, und eine Zusammenstellung der tantiemefreien Stücke belehrt teilweise recht amüsant darüber, welche Werke noch gespielt werden.

Es bliebe, zum Schluß, noch von der Ausstattung zu reden: das Adreßbuch hat — wie es der billige Preis von zwei Mark für die Subskribenten erwarten ließ — nicht das Papier des beträchtlich teureren Almanachs, wirkt aber durchaus geschmackvoll. Die einzelnen Teile sind, kursbuchähnlich, auf verschiedenfarbigem Papier gedruckt, um den Gebrauch zu erleichtern, das Format ist handlich.

* * *

Bühnenvertrieb

‚Die Schule der Welt', die Komödie Friedrichs des Großen, ist von Erich Oesterheld einer modernisierenden Umarbeitung unterzogen und durch den Bühnenvertrieb von Oesterheld & Co. für eine Aufführung zum zweihundertsten Geburtstag des Königs an die Bühnen versandt worden.

Neue Werke

Wilhelm Kienzl: Der Kuhreigen, Oper, Text von Richard Batka.

Olga Wohlbrück: Die Großstadt, Berliner Schauspiel.

Annahmen

Tristan Bernard: Das kleine Caféhaus, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Trianonth.

Otto Findeisen: Der alte Dessauer, Dreiaktige Operette, Text von Max Henschel. Leipzig, St. (Berliner Theaterverlag).

Max Halbe: Der Ring des Gauklers, Ein Spiel in vier Akten. Berlin, Deutsches Th.

Alfred Halm und Robert Saudek: Das Märchen vom heiligen Wald, Dreiaktiges Lustspiel. Düsseldorf, St.; Hamburg, Thaliath.; Wien, Deutsches Volksth.; Wiesbaden, Residenzth.

Egon Hilgenberg: Hans der Träumer, Märchenspiel. Hamburg, Deutsches Schsplh.

Gustav Mebus und Alfred Löffler: Sensationen, Dreiaktige Komödie aus dem Journalistenleben. Cottbus, St.

Karl Rößler: Die fünf Frankfurter, Lustsp. Berlin, Kleines Th.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

29. 10. Oscar Malata: Königin Loanda, Dreiaktige Operette, Text von Georg Okonkowski. Chemnitz, St.

30. 10. Artur Dinter: Die Erzieherin, Vieraktige Komödie. Rostock, St.

31. 10. Leo Lenz: Das Herrenrecht, Vieraktiges Kostümstück. Altona, St.

Hugo Lubliner: Die glückliche Hand, Dreiaktiges Lustsp. Berlin, Schauspielh.

Julius Gans von Ludassy: Die lustige Person, Einaktige Hanswurstkomödie. Wien, Deutsches Volksth.

2) von übersetzten Werken

Leo Tolstoi: Der lebende Leichnam, Drama. Hannover, Deutsches Theater.

Neue Bücher

Carl Hagemann: Regie, Die Kunst der szenischen Darstellung. Dritte umgearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin, Schuster & Loeffler. 406 S. M. 5.—

Dramen

Carlo Gozzi: Turandot, Chinesisches Märchenspiel. Deutsch von Vollmoeller. Berlin, S. Fischer. 118 S.

Hugo von Hofmannsthal: Die Gedichte und Kleinen Dramen. Leipzig, Inselverlag. 263 S. M. 2.—.

Alfons Langer: Mirowitsch, Eine Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel. Berlin, Selbstverlag. 111 S.

F. L. Ulbrich: Milada, Einaktiges Schauspiel. Oldenburg, R. Schwartz. 50 S. M. 1.—.

Zeitungen und Zeitschriften

Lothar Brieger-Wasservogel: Von Wesen und Art der Schaubühne. Allgemeiner Beobachter I, 13.

Hans Buka: Zur rechtlichen Natur des Gastspielvertrags. Deutsche Bühne III, 16.

Jean-Marie Carré: Der Somnambulismus in Kleists ‚Prinzen von Homburg‘. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXV, 9.

Anton Dörrer: Das Passionsspiel in Erl bei Kufstein. Rosenheimer Anzeiger 179.

Arthur Eloesser: Penthesilea auf der Bühne. Lit. Echo XIV, 3.

Zur Kleistfeier. Neue Rundschau XXII, 11.

Joseph Eberle: Theater und Presse. Allgemeine Rundschau VIII, 39.

Arthur Frederking: Mephistos Monolog und die beiden Helden in Goethes ‚Faust‘. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXV, 9.

A. Fritz: Rheinisches Theaterwesen in der Franzosenzeit. Rheinisch-Westf. Ztg. 1064.

Ferdinand Gregori: Das Doppelgesicht des Theaters. Kunstwart XXV, 3.

Julius Havemann: Grabbe. Eckart V, 12.

Monty Jacobs: Kleist und die Gegenwart. Velhagen & Klasings Monatshefte XXVI, 3.

Hermann Kienzl: Theatergespenster. Rheinisch-Westf. Ztg. 1075.

Eugen Kilian: Moderne Regiekunst. Württemb. Ztg. 230.

Egon Ritter: Margarete Siems. Bühne und Welt XIV, 1.

Robert Saudek: Theater als Geschäft. Hamb. Corr. 519.

F. Schotthoefer: Maurice Donnay. Lit. Echo XIV, 3.

Eduard von Tempeltey: Eine Lücke in Kleists ‚Familie Schroffenstein‘. Beilage zur Voss. Ztg. 44.

Walter Turszinsky: Theater und Reklame. Deutsche Bühne III, 16.

Friedrich Weber-Robine: Der feuersichere Vorhang. Deutsche Bühne III, 16.

Georg Witkowski: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Lit. Echo XIV, 3.

Zensur

„Peter Fehrs Modelle", Vieraktiges Schauspiel von Johannes Tralow, das vor kurzem am hamburger Thaliatheater aufgeführt und vom coburger Hoftheater angenommen worden ist, wurde dem danziger Stadttheater von der Polizei verboten.

Personalia

Ein gemeinsames Grabdenkmal für Friedrich und Elise Haase ist auf dem Jerusalemer Friedhof von Berlin enthüllt worden.

Frieda Hempel ist zur Königlich Preußischen Kammersängerin ernannt worden.

Die Ehe von Julius Lieban und Helene Lieban-Globig ist geschieden worden.

Engagements

Berlin (Deutsches Theater): Gustav Fricke (Regisseur).
(Opernhaus): Heinrich Schultz von Weimar ab 1912.

Weimar (Hoftheater): Theodor Brandt (Regisseur) vom Burgtheater ab 1912.

Wiesbaden (Hoftheater): Emilie Frick vom kieler Stadttheater ab 1912.

Todesfälle

Adolph de Nolte, früher Direktor des Fürstlichen Theaters in Arnstadt, 71 Jahre alt.

Kurt Stern, Regisseur des Landestheaters von Prag, 40 Jahre alt.

Nachrichten

Der Magistrat von Wilmersdorf hat eine Unterkommission eingesetzt, die die Frage, ob ein zu erbauendes Goethetheater zu subventionieren sei, einer erneuten Beratung unterziehen soll.

An Stelle von Richard Alexander wird zum Herbst 1912 Ferry Sikla die Direktion des Residenztheaters übernehmen. Ob diesem weiterhin Alexander als Schauspieler angehören wird, ist noch ungewiß.

Die Presse

Hugo Lubliner: Die glückliche Hand, Lustspiel in drei Akten. Schauspielhaus.

Vossische Zeitung: Ein bescheidener Komödienhaushalt, in dem man nicht über seine Verhältnisse lebt.

Börsencourier: Die handelnden Personen sind schlechtweg Lustspieltypen, aber mit Liebenswürdigkeit, mit Laune und etlichen eigenartigen Zügen ausgestattet.

Lokalanzeiger: Ein echter Lubliner.

Morgenpost: Man hat fast ein melancholisches Plaisir an der altmodischen Routine, die eine Handlung von unermeßlichem Philisterstumpfsinn mit einem minimalen Aufwand an Intelligenz für ein Publikum von provinziellen Ansprüchen technisch gar nicht übel zurechtschneidert.

Tageblatt: Ueber diesem Stück und seiner ganzen Art liegt etwas wie historische Patina, und man wundert sich, daß ein lebender Autor vor die Gardine kommt und es vertritt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 46
16. November 1911

Betty Nansen / von Herman Bang

Als Betty Nansen zum ersten Mal als blutjunges Fräulein Betty Müller in Sudermanns ‚Heimat' als Magda auftrat, konnte sie alles. Jetzt, auf der Höhe ihres Ruhmes heißen ihre Rollen: Agnete, Rebekka West und Hilde Wangel, und es gibt vieles, was Frau Betty Nansen — nicht kann.

Das mag sonderbar klingen, und doch enthält es ein ganzes Künstlerleben und seine Entwicklung. Eine Entwicklung vom Theater zum Leben, von der Maske zum Menschen und von der Kunst, die unterhält, zur Kunst, die offenbart.

1

Betty Müller — wie eine Ristori, eine Duse, wie die meisten großen italienischen Schauspielerinnen — entstammt einem Geschlecht, dessen Mitglieder Generationen hindurch Schauspieler waren. Wandernde Schauspieler. Und zwischen dem fahrenden Volk waren Bettys Vorfahren Könige. Auf den Plakaten, die in der kleinen Provinzstadt meiner Kindheit von Haus zu Haus getragen wurden, stand als Leiter der Truppe der älteste Bruder ihres Vaters genannt, der wiederum die Truppe von seinem Vater übernommen hatte. Ein jüngerer Bruder war der Liebhaber der Gesellschaft. Ich erinnere mich noch seiner Stimme und seines Blickes. Betty Müller hat beider Tiefe geerbt. Die Mitglieder des Müllerschen Geschlechts wären befähigt genug gewesen, zur Hauptstadt durchzudringen. Aber sie blieben, wo sie geboren waren — in den Provinzstädten, wo die Bürger sie bewunderten und ihnen ihre Häuser verschlossen. Denn in meiner Kindheit hatte das fahrende Volk noch nicht Bürgerrechte zwischen den Bürgern, deren Straßen sie durchzogen.

Ihre Welt war eng. Sie bestand aus ihrem Theater und ihrem Logis. Und diese beiden — Logis und Theater — gingen oft ineinander über. Denn viele von den reisenden Schauspielern nahmen aus Gewohnheit oder Veranlagung das ganze Theater mit in ihr Logisdasein. Sie füllten die Wirtshäuser mit dem Wesen ihres Theaters, ihrem

Stimmenverbrauch, ihrer Kleidung, ihren Gebärden. Ihr Leben war Theater im Sonnenschein. Andere schlüpften ‚zu Hause' in die bürgerlichen Hemdärmel, und ihre Ehefrauen stopften die baumwollenen Trikots der Helden. Sie teilten mit drei Kindern zwei und eine halbe Portion Essen aus dem Wirtshaus und bezahlten ehrlich und redlich. Dieses Dasein aber, mit bürgerlichen Tugenden gesättigt, war ihnen nur wie ein wacher Traum, aus dem das Theater sie zum Leben erweckte — zu einem Leben, das Theater hieß: dort nur lebten sie, und die Unwirklichkeit des Theaters war für sie die einzige Wirklichkeit, während sie die Wirklichkeit der Existenz mit in den Kauf nahmen.

So sah die Welt aus, in der Betty Müller, als die Letzte einer Dynastie, geboren wurde.

Sie war zwischen den Kulissen zur Welt gekommen. Also erschien auch ihr alles, was außerhalb der Kulissen lag, wenig erstrebenswert. Das Theater war der Erdkreis, den sie mit ihren Träumen füllte, und den sie bereits mit ihrem Ehrgeiz umspannte. Denn von jeher war sie ehrgeizig wie wenige. Sie wollte siegen. Nach dem Sieg streckte bereits das Kind seine Arme aus. Sieg aber hieß nur Sieg auf dem Theater, das für sie die Welt bedeutete, da sie keine andere Welt kannte.

Sie war sich bald klar über ihr Ziel: sie wollte dorthin, wo Beifallklatschen ertönte und Lampenlicht das Publikum beschien. Und um dorthin zu gelangen, saß sie als Lehrling im Dämmerschein der Kulissen. Ihre ganze Beobachtungsgabe, ihre Klugheit, ihre Lernbegierde richteten sich auf die Bühne und deren Leinwand. Sie war ihre Schule und das Feld ihrer Weisheit, und dort wurden ihre Erfahrungen satt. Nur dorthin richtete sie ihre strebenden Augen.

Sie wurde ein Lehrling ohnegleichen: denn sie lernte alles.

Als schließlich der Tag — nein, der Abend kam, an dem die Lichter angezündet wurden, als der Vorhang sich heben sollte, der Vorhang vor ihrem Königreich, da konnte sie alles, und sie siegte — in ihrem elektrischen Reich.

2

Es war als Magda.

War es ein Zufall? War das Stück auf dem Spielplan an der Reihe, oder von einem scharfsichtigen Leiter gewählt? Man sollte es fast meinen. Denn besser konnte nicht gewählt werden. In diesem Schauspiel über Leben und Theater, wo alles Theater ist, konnte Betty Müller ganz siegen. Sudermann hat mit seinem Drama die Theaterköniginnen aller Länder gelockt, weil sie vor der Rampe ihren schweren goldenen Mantel abwerfen und in die Tiraden des Librettisten das Lebensbekenntnis ihrer wunden und leeren Herzen hineinschmuggeln konnten. Sie spielten in den letzten Akten die Befreiung von der Last des bösen Leumunds. Betty Müller, die Beginnende, aber jubelte und brüstete sich unter dem goldgestickten Mantel der Primadonna,

den sie auf Vorschuß geborgt hatte. Für sie war Magdas Entree und Einzug alles, der Einzug unter dem Jubel des Volkes, und das, was folgte, Magdas Leben, hat sie nur wie das Melodrama, das es ist, gespielt.

Gespielt aber hat sie es vollendet.

Sie hat geweint, und sie hat gelacht. Sie hat spitz gehöhnt, und sie hat Zärtlichkeit bezeugt. Sie war hochfahrend und übermütig. Zerschmettert und demütig und triumphierend. Und sie hat geklagt. Die ganze Magda hat sie meisterhaft gespielt, ebenso wie die ganze Cyprienne: ausgelassen und graziös, unschuldig und erfahren und neugierig, lustig und betrübt und erschrocken — die ganze Cyprienne, wie sie geschrieben steht, wie ein Feuerwerk mit Raketen und Sonnen: denn es gab keinen größeren Virtuosen als diese Neuzehnjährige auf ihrem — künstlichen Instrument.

Denn künstlich war das Instrument.

Betty Müller spielte keck drauf los mit allen Mitteln, die ihr zur Verfügung standen. Sie füllte das Gefäß der Rollen mit allem, was sie wußte.

Aber alles, was sie wußte und konnte, war nur Theater, das bisher ihre Welt und ihr Leben gewesen war.

An jenen Abenden, wo sie in strahlender Jugend das ganze ‚Theater' einem geblendeten Parkett vorspielte, begegnete uns kein verkündender Mensch, wir sahen eine Theaterkönigin.

Alles waren Theaterwirkungen, auf einander gehäuft, zusammengewürfelt, aber so verschwenderisch, daß wir bereits den Reichtum der menschlichen Persönlichkeit errieten, den wir noch nicht sahen. Die souveräne Beherrschung aller Theatereffekte ließ uns die Stärke der Künstlerin ahnen, die sich die Paillettenstickerei der Maske noch nicht vom Gesicht gerissen hatte.

Nur kraft einer geradezu genialen Stärke konnte das Theaterkind bei ihrem ersten Auftreten wie eine Theaterkönigin dastehen.

3

Auf dem Theater wurde Betty Müller von nichts verwirrt. Denn das Theater war ihre Heimat. Wie wir anderen ruhig atmen, wenn unsere Augen auf den stillen Linien unserer heimatlichen Hügel ruhen, so atmete sie unbekümmert und vertraut zwischen der Leinwand der Kulissen: denn dieses Land gehörte ihr.

Aber es kam ein Tag, wo die Leinwand in Fetzen zerrissen wurde.

Eine andere Sonne als die, die sie kannte, brach sich durch die spröden Mauern Bahn. Und eine andere Dunkelheit senkte sich herab. Die Dunkelheit und Sonne des Lebens waren es, und in dem vollen Tag und der furchtsamen Dunkelheit des Lebens stand Betty Nansen wie eine Verwirrte, wie eine eben Erwachte, die, geblendet, noch nichts

sieht, die sich auf einen Traum besinnen will und es nicht kann, denn selbst der geträumte Traum war vergessen. Sie will in den Traum hineinfliehen, und kann es nicht, denn der Traum ist geflüchtet, und sie selbst ist erwacht. Die Sonne, die sie erschreckt, hat sie aus ihrem langen Schlaf geweckt.

Der Schlag ihres eigenen Herzens erklang so laut im Sonnenschein des Lebens, daß er ihr Ohr erreichte.

Und ein ungeheurer Zusammensturz vollzog sich vor ihren Augen. Bilder rasselten von ihren Nägeln herunter, ihre Berge verschwanden, und vergeblich streckte sie die Hände nach ihren gemalten Quellen aus. Ihr Himmel und ihre Erde waren nicht mehr. Ihr Königreich war dahin.

Was blieb überhaupt noch übrig, nachdem alles zusammengebrochen war — Gesichtskreis, Begriffe, Maßstab, Brücke und Pfad? Wo alles zusammenbrach, blieb nur eines: ihr Herz, das den ganzen Zusammenbruch verschuldet hatte.

Sie selbst blieb — auf der Türschwelle des Lebens, wo sie erwachend stand.

Es war die Tragödie eines jungen Mädchens, die sie so plötzlich aus ihren Träumen erweckt hatte, die wehmütige Liebesgeschichte eines kleinen Bürgermädchens, das Marguerite Gauthier hieß. Als Betty Nansen vor der Aufgabe stand, die Rolle dieses armen Mädchens zu spielen, das liebt und stirbt, weil es liebt — da brach Theater und Theaterwesen für sie zusammen, und sie vergoß die Tränen des wirklichen Lebens.

Denn diese seltsame Marguerite, die sie verkörperte, weinte ohne Aufhören. Sie weinte vor Kummer und sie weinte vor Freude. In ihrer Verwirrung, tastend, ohne festen Fuß zu fassen, konnte die Theaterkönigin, die bis jetzt alles gekannt hatte, nichts andres als Tränen vergießen.

An dem Tage, wo das Leben ihr strenger Lehrmeister geworden war, hatte es sie zuerst weinen gelehrt.

4

Wie begreiflich war Betty Nansens Verwirrung!

Denn ihr eigenes Herz, ihr Wesen, ihr Selbst, die zum ersten Mal gesprochen hatten, sprachen noch unzusammenhängend und undeutlich. Welche Anstrengung war es nicht allein, diesem Flüstern zu lauschen! Und durfte sie alles glauben, was ihr Herz flüsterte? Und wenn sie es glaubte, wie sollte sie wiedergeben, was es ihr anvertraut hatte?

Denn sie hatte ja keine Stimme mehr zum Sprechen. Ihre Stimme von früher — die Theaterstimme — war ihr abhanden gekommen. Und hatte sie denn noch Arme, Hände? Hatte sie ein Ge-

sicht, das das Neue spiegeln, Füße, die sie durch die neue Welt, zu der sie erwacht war, tragen konnten?

Während die neue Weisheit noch stammelnd und unklar sprach, stand sie da, ohne sie verdolmetschen zu können, denn die Theatermittel versagten vollständig.

In solchen Tagen der Unruhe haben Vertreter andrer Kunstarten es ungleich leichter. Denn wenn ihre Welt zusammenstürzt, sind sie doch wenigstens allein. Einsam können sie, mit gespannten Muskeln, durch das große, verschlingende Wasser, auf eine neue Küste zustreben.

Für den Schauspieler aber ist die künstlerische Krise entsetzlich. Er muß sie vor den Augen Tausender durchkämpfen. Unsicher in allem, muß er sicher erscheinen. Stolpernd, muß er stehen. Stammelnd, soll er sprechen. Unfähig zu schaffen, soll er gestalten.

Dieser Kampf mag wie ein Joch auf den Schultern andrer liegen; für Betty Nansen aber war es, als ritte sie zur Schau auf einem hölzernen Pferd. Denn es war eine Primadonna, die ihn durchkämpfen mußte. Die Tausende im Zuschauerraum erwarteten die Sicherheit einer Siegerin von derjenigen, die mit dem Stammeln und Tasten einer Anfängerin zu kämpfen hatte.

Da half der Zufall, der bisweilen Dienerarbeit im Haus der Auserwählten verrichtet. Die Primadonnensiege an einem Privattheater brachten Betty Nansen ans Nationaltheater, wo immer gute Weile ist, und wo auch Betty Nansen Zeit bekam, sich für ihre Größe als Menschendarstellerin zu sammeln. (Schluß folgt)

Kleist / von Julius Bab

Auftaumelnd aus verwirrter Mitternacht,
hinschwankend durch verschlungene Wolkenmassen,
erlosch Dein Stern. Und Dich allein gelassen
nahm nun nicht Satan mehr noch Gott in Acht.

Da standst Du auf, da wuchs die Schöpfermacht
der hohen Geister, die das Chaos hassen,
in Deinem Blut, da gingst Du Dich zu fassen:
Du Dir Dein Gott. Und es begann die Schlacht.

Da warb der Gott in menschlicher Gestalt,

da grub der Wahnsinn seiner Liebe Pfeile
ins eigne Herz, da lief in Narreneile
der Schurke, der noch just als Richter galt —.

Und neugeglüht in Zucht und Willen trat
aus dumpfem Tod der Mensch: Der Mensch als Tat.

Nathan der Weise

Lessing hat es zwar nur vom Schauspieler ausdrücklich verlangt, daß er für den Dichter denken solle, wo diesem etwas Menschliches passiert sei. Aber es ist ja selbstverständlich, daß das auch, daß es zu allererst für den Regisseur gilt. Wofür ein denkender Regisseur bei ‚Nathan dem Weisen' zu sorgen hat, liegt besonders klar auf der Hand. Das ist ein Mittelding zwischen Oper und Abhandlung. Zu allzu gutartig arrangierten Vorgängen wird eine Wortmusik gemacht, die ein bischen holpert und trotzdem zur unbestochenen Nächstenliebe genau so unwiderstehlich aufreizt wie die Marseillaise zur Revolution. Ohne Zweifel: hier ist „Charakter und Geist und der edelsten Menschheit Bild". Aber ist das wirklich „alles"? Fehlt es den Personen oder doch einigen nicht an Körper? Nicht an Blut? Ist also das Bild nicht vielleicht blos gezeichnet, statt gemalt? Wenn Hollaender die abstrakte, die lehrhafte Natur des Gedichts möglichst getreu hat treffen wollen, so ist gegen seine Inszenierung wenig zu sagen. Nur daß es dann mit einer Vorlesung auch getan wäre. Sobald man überhaupt Dekorationen anfertigen läßt und Schauspieler zusammentrommelt, sollte etwas mehr erstrebt und erzielt werden. Hier riecht es nach Kalk. Der reiche Nathan, der ja wohl in Jerusalem seßhaft sein wird, hat kaum eine so uneingewohnte ärmliche Diele; und Saladin, mag er sich sein Schloß auch erst eben erobert haben, hat sicherlich von jeher Luxusbedürfnis genug gehabt, um sich gleich ein paar Teppiche an die kahlen Wände seines allzu engen Zimmers zu hängen. In dieser Unbehaglichkeit müßte es der Atmosphäre von heiterer Naivität, die uns als Grundmotiv der Darstellung zugesichert ist, unter allen Umständen schwer fallen, zu entstehen und sich mitzuteilen. Hier soll sie herbeigezwungen werden und wird dadurch vollends vertrieben. Nur von außen her sind allerlei humoristische Lichterchen aufgesetzt. Das steht nicht in gemessenem Abstand von Deklamatoren beieinander, sondern rückt familiär und liebevoll zusammen und betont diese Neuerung nachdrücklich. Das hockt sich mit untereinandergeschlagenen Beinen hin und macht dazu verschmitzte Gesichter. Das schickt sich an, Kindertänze aufzuführen und auf die Palmen zu klettern. Das gestikuliert und tollt umher und zerreißt sich und erreicht, daß wir langsam schwermütig werden. Hätte Hollaender jemals eine gute Auf-

führung dieses Stückes gesehen, so würde er sich zwar nicht einbilden, daß er jenen Ton von heiterer Naivität gegen die Tradition angeschlagen habe; wohl aber würde er wissen, wie dieser Ton auf der Bühne zum Klingen zu bringen ist. Es ist nur nötig, daß neun große oder zum mindesten herzhafte Schauspieler halbwegs das Maß für Lessings Figuren und dazu die Fähigkeit haben, seinen ziemlich unsterblichen Text gläubig zu durchfühlen und kraftvoll, schön und menschlich zu sprechen. Nur . . .

Familie Saladin ist ganz unmöglich. Man dürfte nicht daran erinnern, mit welcher innern Anmut früher Maximilian Ludwig und die Poppe die Geschwister und ihr freundschaftliches Verhältnis dargestellt haben, wenn Hollaender für diese Rollen nicht die Herren Moissi und Winterstein, die Damen Dietrich und Heims zur Auswahl gehabt hätte. Was ist ein Saladin, der nicht eine selbstverständliche Ueberlegenheit über den Tempelherrn hat? Eine Sittah, deren Altjüngferlichkeit nicht durch Esprit gemildert ist? Leider sind das erst zwei von den sechs Gestalten, die ausfallen. Der Patriarch ist für uns belustigend, für Nathan beunruhigend: Herr Tiedtke aber, ein sonst so zuverlässiger Charakteristiker, wirkt weder gefährlich noch komisch. Auch auf die Dame Daja, über die jeder von uns schon Tränen gelacht hat, müssen wir verzichten: Frau Kupfer macht sie mit einem nichtssagenden Dauergrinsen ab. Die volkstümlichsten Typen sind plötzlich lederne Gesellen geworden — woher um Himmels willen soll die heitere Naivität da kommen? Zierig und dalbrig ist Camilla Eibenschütz darum bemüht. Zum Schluß wird endlich der ersehnte Eindruck — heiterer? der heitersten Naivität erzielt. Recha heißt plötzlich — wie? Blanda von Filneck. Wir alle glaubten: Kiewe Cohnreich. Man kann sich denken, wie vortrefflich Bruder Kayßler zu der Schwester paßt. Unabhängig davon ist Herr Kayßler nahezu ein idealer Tempelherr. Zwar hat er nicht einen orientalischen Vater und eine deutsche Mutter, sondern ein kerndeutsches Elternpaar gehabt; zwar ist seiner Zärtlichkeit zu Recha eine Spur Süßlichkeit beigemischt (durch die sich dieser Schauspieler gewöhnlich davor schützt, gar zu barsch zu werden); zwar weiß man nicht, woraufhin Nathan behauptet, daß Wolf sich so die Brauen mit der Hand gestrichen habe, da er den Tempelherrn ja nur in unsrer Gegenwart gesprochen und dieser sich kein einziges Mal die Brauen mit der Hand gestrichen hat. Aber im Grunde erhöht es noch das Verdienst des Herrn Kayßler, daß er sich so

legitimer Charakterisierungsmittel entschlagen und seinem Ritter trotzdem die leibhaftigste Realität geben kann. Er hat die rauhe Tugend und den guten trotzigen Blick, er ist der plumpe Schwabe und der deutsche Bär. An diesem Theaterabend ist eine größere Freude als die: Herrn Kayßler poltern, lachen und einherstampfen zu hören, höchstens die: ihn das alles neben Pagays Klosterbruder tun zu sehen. Wir kennen diese tröstliche Menschenoffenbarung seit Jahren; aber sie ist nicht schwächer geworden. Dabei fehlt dem alten Pagay bekanntlich das wichtigste schauspielerische Mittel: das Organ. Mit seiner bis zur Tonlosigkeit eingerosteten Stimme muß er die Worte aus einer hohlen Brust heraus mehr stoßen als sprechen. Wie er trotzdem moduliert und schattiert, weil die lebhaften Aeuglein mit der behenden Mannigfaltigkeit des Ausdrucks das Manko ersetzen: das ist nur erstaunlich; wie aber diese Aeuglein dem treuen Gesicht einen Zug frommer Milde aufprägen: das ist wunderschön. Von Kayßler und Pagay und gar von ihnen gemeinsam wurde das programmatisch verkündete Ziel der Aufführung mühelos erreicht. Wenn also die Schauspieler ihre Natur nicht ohne weiteres daraufzutreibt, so wirds kein noch so witziger Regisseur erjagen. Auf seine neue Auffassung des Derwisch hat sich Hollaender wahrscheinlich viel zugute getan. Wegener unterschied den Derwisch allerdings von allen frühern Derwischen, nur leider auch von allen seinen frühern Gestaltungen. Er hätte, so wie er ist, ein herrlicher Derwisch sein müssen — erdig, sonnig, stürmisch: er war ein entsetzlicher — clownhaft, gewaltsam, eunuchisch. Besonders sein Falsett ging auf die Nerven. Gab es bei den Proben kein einziges musikalisches Ohr, das empfand, wie nötig es gewesen wäre, gegen Bassermanns ungleichmäßiges Organ ein schweres, volles, ausladendes Organ, wie eben Wegeners, zu setzen, und wie sinnlos es ist, diesem Organ ohne jede Not grelle, spitze, quiekende Fisteltöne abzuzwingen? Mag sein, daß man im Deutschen Theater gar nicht merken würde, was einem in den Kammerspielen ganze Szenen verdirbt.

Auch Bassermann schien bald durch den Raum, bald durch die Trockenheit und Glanzlosigkeit der meisten Partner beengt zu sein. Er tastete, traute sich manchmal nicht recht aus sich heraus und wurde kaum mehr als ein halber Nathan. Vornehmlich darum, weil er für sein Teil die konfessionellen Verschiebungen der Aufführung mitmachte. Er hieß gar nicht Nathan, sondern etwa Friedrich Christian Wilhelm. Für mich wenigstens

gewann der Mann keine Existenz. Er war nie mit Kamelen durch die Wüste gezogen, hatte nie kostbare Stoffe eingekauft und wurde zu Saladin wirklich nur gerufen, um eine Parabel musterhaft zu zergliedern und machtvoll zu steigern. Seine Hände waren rein von Geld. Es ist ein Dilemma. „So ganz Stockjude sein zu wollen, geht schon nicht"; denn Nathan ist Freigeist und Kosmopolit. Es ist der Fall der meisten jüdischen Darsteller, die selten imstande sind, sich über ihre Nationalität emporzuschwingen. „Doch ganz und gar kein Jude, geht noch minder". Das ist Bassermanns Fall, dessen schauspielerische Maëstria ich an vielen Stellen bewundere, dem die Liebenswürdigkeit aus den Augen strahlt, der die Noblesse eines Grandseigneurs hat und die Gutmütigkeit, vielleicht sogar die Güte selber ist. Aber ich werde nicht warm. Was mir fehlt, sind die Merkzeichen, die Blutkörperchen, die Imponderabilien, die Nerven und die Striemen meines Stammes. Es ist ein Nathan für Christen. Hollaender hat sich begeistert zu ihm bekannt.

Hannover / von Fritz Ph. Baader

1

‚Der lebende Leichnam', verfehltes Spekulationsobjekt der Erben Leo Tolstois, verdankte sein (wol verdientes) hannoversches Begräbnis dem diesmal fehlgreifenden Eifer des jungen Doktor George Altman vom Deutschen Theater. Daß der Run, der hier mit der wiener Hofburg auf dem Segment einer französischen Bearbeitung um die Priorität der deutschen Uraufführung gelaufen wurde, vergeblich war, darin erblicke ich die Sühne für das Quentchen Sündhaftigkeit des Falls. Hier standen andre Interessen im Spiel als seinerzeit bei der Erweckung von Eulenbergs ‚Anna Walewska'. Das reinere Kunsterkennen und der Fördererwillen wurden ein wenig durch die Spekulation auf Sensation getrübt. Glückte der Coup, so lenkte dies weithin leuchtende Ereignis ganz anders die Aufmerksamkeit auf sich, als jenes Jugendwerk des Rheinländers. Der Reinfall täte weiter keinen Schaden, stünde nicht die Entmutigung dieser energischen Kraft zu fürchten, die der unliterarischen Leinestadt gerne ihr Plätzchen im Reiche dramatischer Prüfstätten erobern möchte. Es wäre schade, für Hannover und für das Theater überhaupt, entsagte Doktor Altmann nun künftighin selbständigen Experimenten, ließe er nur mehr die reichshauptstädtisch abgestempelte Ware über seine Bretter laufen.

Im Falle Tolstoi dissonierten Erwartung, durch reklamebeflissene Heerrufer aus Rußland stark geweckt, und die Erfüllung heftig. Es

ist die erste Skizze eines möglichen Werkes; nichts weiter; es besitzt als solche biographischen, literaturhistorischen Wert, doch keinen, der zu Leben zu werden vermöchte. Ein kurioser Vorfall aus Gerichtsakten, der psycho-pathologischen Spürsinn reizen mochte, war dem greisen Dichter zu jener Zeit geboten worden, da er, mit seiner ‚Auferstehungs'-Dichtung stark beschäftigt, in seinen moral-philosophischen Gedankengängen von Büßerproblemen ganz erfüllt war. Ein solcher, slawischem Empfinden eigentümlicher Büßergeist schien in dem Mann versteckt, der, ein Totgeglaubter, plötzlich aus Winkelkneipen verhängnisvoll wieder auftauchte. Gewohnheitstrinker, von jedem Halt verlassen, hatte dieser Mann Frau und Kind an den Bettelstab gebracht; der geforderten Ehescheidung zu entgehen, mimte er Selbstmord, setzte seine Kleider an einem Flusse aus, verschwand aus der Liste der Lebenden. Die vermeintliche Witwe agnoscierte eines andern Leichnam für den seinen und ging dann eine neue Ehe ein. Der Fall lief gar profan aus: Verbannungsurteil wegen Bigamie, ein Gnadenakt des Zaren.

Die Dramenskizze, die man bei Tolstoi fand, ist heute elf Jahre alt. Seit 1900 lag sie unberührt, vom Dichter selber aufgegeben. Anfänglicher Eifer schuf elf lose Szenen mit ebenso vielen Schauplätzen. Darin wird das Geschehnis, im wesentlichen dem profanen Hergang treu, in Dialogform zwar, indes rein episch in der Bildung, aufgezeichnet. Nur ward das Milieu in die Sphären höherer Beamtenschaft gehoben, den Absturz um so krasser zu gestalten. Die verlassene Frau ist hier ein zartes Wesen, das den Gatten innig liebte, obschon eine andre Neigung zu einem Jugendfreunde in den Untergründen ihrer Seele schlummerte. Ein zwiefacher Gewissenskonflikt wird angedeutet: die Sorge um den Verkommenden, die russische Altgläubigkeit, die eine zweite Ehe neben der bestehenden verbietet. Ein gegenseitiges Ueberbieten der Parteien an Selbstlosigkeit hebt an: der werbende Jugendfreund muß selbst sich mühen, den Flüchtling heimzurufen. Der lehnt es ab; er kann die Garantien der geforderten sittlichen Wiedergeburt nicht bieten. Nun sinkt er, wie der schöne Ausdruck englischer Ausstattungsmelodramen lautet, ‚von Stufe zu Stufe'. Wir sehen ihn in einem Sektlokal Zigeunerchören lauschen, sehen ihn in Liebeleien mit einer der Choristinnen; in einem schäbigen Hotel sinnt er auf Selbstmord und läßt sich von eben jener Geliebten zu dem frommen Betrug bereden; im Nachtasyl, ein gänzlich Herabgekommener, verrät er sein Geheimnis vor Erpresserohren; und da er an solchem Verbrechertum nicht teil haben will, schleppt man ihn und die Neuvermählten vor die Gerichte. Kurz bevor das Urteil fällt, erschießt er sich.

Zur Novelle drängt der Stoff mit dem passiven ‚Helden'; vielleicht auch zur Groteske, zur Tragikomödie. Dieser ‚Held' allein zeigt denn auch

zur Groteske, zur Tragikomödie. Dieser ‚Held' allein zeigt denn auch Anlagen tieferer psychologischer Ausgestaltung: ein Liebender, Verstoßener, ein verkehrter Othello richtet er die natürlichen Instinkte der Eifersucht wider sich selbst. Ein pathologisch-mystischer Einschlag seines Wesens läßt ihn die Schuld seiner Haltlosigkeit außerhalb der eigenen Psyche suchen. Rekonstruierend meint er in lichten Augenblicken, die unbewußte Jugendliebe der Gattin habe ihm die Ehe vergiftet; sie sei, ein fremder Schatten, zwischen ihren Zärtlichkeiten von Anfang an gelegen. Die Lösung des Konfliktes dünkt ihn nur darin möglich, daß er selber bindet, was von Anfang an zu einander wollte. Poetisch — kann dies Motiv sein, dramatisch nicht. Diesem Mangel half auch die französische Bearbeitung nicht auf, die man hier gab. Sie theatralisierte den Stoff, sie leistete äußerliche dramaturgische Arbeit durch Zusammenziehung der Schauplätze, ließ sich aber auch manch verstimmenden Schauerdrameneffekt dabei zuschulden kommen. Hieran, und nicht zum wenigsten an der papierenen Sprache der zwiefachen Uebertragung des Originals scheiterte auch die an sich sorgfältige, doch nicht eben ideenreiche Inszenierung.

2

Von erfreulicheren Taten ist zu reden: Die Grundlagen einer künstlerisch und selbstbewußt arbeitenden Schaubühne, die die vergangene Saison am Deutschen Theater festgelegt hatte, erfuhren in diesen Herbstmonaten ruhigen Ausbau. Man kommt natürlich auch hier ohne gelegentliche Konzessionen an den breiteren Geschmack nicht aus (wie an keinem Geschäftstheater); aber der Rahmen wird nicht gesprengt, die Physiognomie der gepflegteren Muse nicht verunziert. Vor allen Dingen offenbaren die einzelnen Aufführungen eine erfreuliche Sorgfalt des Gesamttenors wie der einzelnen Rollenausgestaltung. Dies gilt, beinahe restlos, von der Aufführung der ‚Versunkenen Glocke' und des ‚Biberpelz' (im Hauptmannzyklus), gilt vor allem für die Lustspielensembles der gefälligeren Gattung, wie Schnitzlers ‚Anatol', Bahrs ‚Wienerinnen' und ‚Konzert', Molnárs auch hier gar erfolgreichen ‚Leibgardisten'. Einzelne Talente, neue und bekannte, traten in letzter Zeit überraschend hervor. So besitzt die Bühne in der Gattin des Direktors, Frau Alice Altman-Hall, eine exquisite Schauspielerin, die man bei jeder Rolle höher schätzt. Ihr Rautendelein beherrscht das Elbisch-Spielerische im Auftakt, die kühle, menschenfremde Neugier, die Uebergänge vom unbeseelten zum fühlenden Wesen. Ganz besonders aber gelingen moderne Zwischenstufen: die Dame, die gerne abenteuerte, so es die Rasse und Erziehung nur gestattete (Gabriele im ‚Anatol'), die Schauspielerin mit dem Willen zur Buhlschaft und den Allüren der Unantastbarkeit (‚Leibgardist'). Ihr Feld ist hier: der mondäne Flirt. Das Gewährende und zugleich Versagende, eine leise Ironie, in der verhaltene Empfindung zittert, der Uebergang

von der gespielten Kühle zum verschleierten oder offenen Geständnis. Die Ausdrucksfähigkeit des Antlitzes, von einem vieldeutigen Auge unterstützt, leitet in eine schlanke körperliche Grazie über, der keine Ausdrucksmöglichkeit der Linie versagt scheint. Ein wuchtigeres Talent stellt Fräulein Leonie Duval; zur Ibsendarstellerin nicht allenthalben sicher genug, zu sehr noch an Konventionellem haftend, gab sie in Rollen wie Anna Mahr, Maria Magdalene, den Auftakt künftig reifender Gestaltungskraft, die starke, hinreißende Gemütstiefe unterstützt. Noch ein andrer Name mag genannt sein, auf dessen Trägerin ich Hoffnungen setze: Edith Palsy. Eine Sentimentale von einer starken Innerlichkeit und Verhaltenheit des Empfindungslebens, das bei künftiger größerer Freiheit der Mittel Ansehnliches verspricht. Unter den männlichen Darstellern, die der Bühne neu gewonnen wurden, bedeutet Julius Arnfeld, das frühere langjährige Mitglied des Residenztheaters, ansehnlichen Gewinn. Seine Vielseitigkeit gestattet ihm alle Phasen vom Liebhaber bis zum Charakterspieler, seine Mittel sind reich, sicher, schnellansprechend; und da er, der vordem durch regisseurloses Protagonistentum etwas Entartete, sich rasch in die Bedingnisse des Ensembles fand, stellt er heute dar, was man, im Jargon, die ‚Stütze des Theaters‘ nennt.

3

Zu Beginn des letzten Sommers ward ein neues Haus aufgetan, über dessen erste Taten ich seinerzeit hier kurz berichtete. Die ‚Schauburg‘, Operette und Schauspiel pflegend, wills mit allen halten und mit niemand verderben. Noch ist die Beobachtungsfrist zu kurz gemessen, als daß ein endgültiges Urteil über Nutzen oder Schaden dieses Systems angängig schiene. Gefährlich dünkt mich zumindest die so bedingte Physiognomielosigkeit. Mag es schon schwer sein, bei solchem Doppeletat in einer Mittelstadt mit drei andern Schaubühnen die finanzielle Wage zu balancieren, so macht es sicher Schwierigkeit, mit einem Ensemble, das Possen, Volksstücke und teilweise auch Operetten mimt, höherem Ehrgeiz Untergrund zu verschaffen. Ehrgeiz aber ist, erfreulicherweise, beim Direktor und Hauptspielleiter, Herrn Franz Rolan, zweifellos vorhanden. Er äußerte sich, neben Wildeschen Gesellschaftsstücken, von denen ‚Bunbury‘ gar nicht übel herauskam, durch die gleichzeitige Uraufführung von Schnitzlers Tragikomödie ‚Das weite Land‘. Die Aufführung, nach meinem Empfinden das Tragische zu sehr, den Komödien-Einschlag zu wenig betonend, offenbarte ein starkes Erfassungsvermögen des Spielleiters und Hauptdarstellers Rolan (Hofreiter) für poetische Unterströmungen. Nur mangelte es zur Verwirklichung des Geschauten an der nötigen Reife einzelner Kräfte. Dafür bot Rolan selbst einen vorzüglichen, bodenechten Typ, der den Charakter dieses Flaneurs auf eine bedeutendere Stufe suggestiver Sexualkraft hob . . .

Aus einem kleinen Hoftheater / von Julius von Werther

Bei Adolf Bonz & Co. in Stuttgart werden ‚Erinnerungen und Erfahrungen eines alten Hoftheaterintendanten' erscheinen. Daraus sei hier ein doppelt charakteristischer Abschnitt mitgeteilt.

Zu Weihnachten 1872 wurde ich als Direktor nach Darmstadt berufen. Am Neujahrstage hielt ich meine Ansprache an das Personal. Ich war in gehobener Stimmung und hob dadurch auch die meiner Künstler. Nach 1870/71 schien der Pessimismus in Deutschland verbannt zu sein. Auch im Theater glaubte man an einen hohen Aufschwung; Richard Wagner hatte ja im Sommer vorher in Bayreuth seinen Grundstein gelegt.

Prinz Alexander von Hessen, der Bruder des Großherzogs, hatte die oberste Leitung des Theaters übernommen, da sich nach dem Theaterbrande 1872 auch sehr brandige Stellen in der Administration herausgestellt hatten, die einer militärisch-chirurgischen Operation bedurften. Der Prinz war von den besten künstlerischen Absichten beseelt, aber Liebenswürdigkeit, Leutseligkeit, Gutmütigkeit wogen in seinem Charakter zu sehr vor, als daß er mit soldatischer Schneidigkeit vorzugehen gewagt hätte. So blieb alles bei guten Anfängen und Vorsätzen, in denen ihn seine Gemahlin, die Prinzessin von Battenberg, ehemals Hofdame seiner Schwester, der Zarin, bestärkte. Sanguinismus, keine Nachhaltigkeit! Jedenfalls aber waren beide edle und vornehme Naturen.

Ich hatte also mit dem Prinzen täglich zu verkehren oder auch mit seinem Ziviladjutanten Jost. Dieser war das Gegenteil von seinem Herrn, nämlich scharf bis zum Haarspalten; ein grundehrlicher Kerl, dessen derbe Geradheit nach Jahresfrist den Intrigen der alten Kamarilla des Großherzogs unterlag. Ich konnte Jost über alles unterrichten, denn er faßte ausnehmend scharf auf, hatte aber den Fehler, sich wild ins Feuer zu stürzen, bevor er die Minen und Drahtzäune des Gegners genügend rekognosziert hatte. An dem willensschwachen Prinzen fand er alsdann keinen Rückhalt.

Prinz Alexander und seine Partei, der sich in erster Linie der grollend beiseite stehende jüngere Hof zugesellte, wollten das bisher vom ehemaligen Ballettmeister Tescher geleitete Kunstinstitut reformieren, den italienischen Opernkram nebst Ballett ausräumen und klassische Schauspiele einerseits, Wagner anderseits dafür eingeräumt haben. Das sollte ich nun besorgen, dazu war ich auf Grund meiner mannheimer Antezedenzien verschrieben.

Der Großherzog empfing mich mit großer Leutseligkeit, verurteilte mit erstaunlicher Offenherzigkeit die bisherige Wirtschaft, die doch eigentlich ohne seinen Willen nicht hatte so einreißen können, und

sprach dann mit einer gewissen elegischen Resignation darüber, daß er seinem Bruder die oberste Theaterleitung abgetreten habe. Gleichwohl sei sein Interesse am Theater nicht erlahmt; er pflege es jeden Spielabend, das heißt: viermal in der Woche, zu besuchen, und wünsche, daß ich ihn immer eine Stunde vorher am Eingang zu seinen Zimmern, die vor der großherzoglichen Parterreloge lagen, empfangen möge. Ich bemerke, daß dies im Interimtheater war, das Karl Brandt, unser Obermaschinenmeister, der Erbauer des bayreuther Theaters, einen Monat vorher fertiggestellt hatte. Ein ganz reizendes Theaterchen, mit wundervoller Akustik, das leider später abgebrochen wurde.

Mit hoher Wichtigkeit erörterten sodann Seine Königliche Hoheit meine Uniformfrage. Bekanntlich mußte damals in Hessen-Darmstadt jedermann, der aus der Hof- oder Staatsküche irgendwie aß, in Uniform gehen. Vier Uniformabstufungen wurden mir vorgeschrieben; von der goldbesetzten Gala mit weißen Pluderhosen von französischer Weite bis herab zur gewöhnlichen Interimsuniform, in der ich annähernd wie ein Weichenwärter aussah. Die Vorstellung begann um halb sieben Uhr; um fünf Uhr, auf den Schlag, erschien der Wagen Seiner Königlichen Hoheit an der Seitenpforte des Theaters, an der ich, je nach der Feierlichkeit des Tages eingekleidet, mit dem Degen an der Hüfte, ihn empfangen mußte. Der Landesherr war nie von einem Flügeladjutanten oder Kammerherrn begleitet, nur der Schloßinspektor mußte stets in seiner Nähe sein. Dieses Faktotum war ihm unentbehrlich. Er pflegte ihn seinen Sklaven mir gegenüber zu nennen. Regelmäßig kam nun die Aufforderung an mich, eine Zigarre zu nehmen. Ebenso regelmäßig erwiderte ich: „Danke untertänigst, Königliche Hoheit, ich bin kein Raucher.“ Alsdann die Frage: „Wollen Sie eine Flasche Wein mit mir trinken?“ „Sehr gern, Königliche Hoheit!“ „Ich besitze einen schönen Weinberg bei Bingen, den Scharlachberg. Guter Wein!“ „Weiß ich, Königliche Hoheit.“ „Na also!“ „Verzeihung, Königliche Hoheit, aber mein Magen erlaubt mir nur Rotwein.“ Er lachte: „Aha, wegen des Theaterärgers! Na dann, eine Flasche alten Chambertin?“ Diesen Befehl pflegte ich mit Vergnügen zu vernehmen, denn sein Burgunder war ausgezeichnet. Ich legte alsdann meine große Ministermappe auf den Tisch und wollte ihm Vortrag halten über neue Engagementsabschlüsse, Vertragserneuerungen, Aufbesserungen, Pensionierungen und was sich sonst Hochwichtiges im Theaterstaat ereignete, und für all das seine Unterschriften zu erbitten. Dies aber war ihm langweilig, sodaß S. K. H. geruhten, auf Allerhöchst Ihren Bruder alle langweiligen Geschäfte abzuschieben. Dagegen interessierte ihn sehr der Spielplan, und der Kampf um diesen begann immer von neuem. Der Prinz und seine Finanzkommission ver-

langten Schauspiele und Opern, die zogen. Der Großherzog dachte aber nur an seine Unterhaltung. Wenn ich den Lohengrin auf das Repertoire gesetzt hatte, strich er ihn durch und schrieb Lucia oder die Sizilianische Vesper mit dem Ballett Die Jahreszeiten, wenn nicht gar eine Posse. Verteidigte ich die Sache Wagners, so machte er Witze über ihn und ‚seinen Neffen', den König Ludwig den Zweiten, den er meist nur den Lohengrin nannte. Als ich den bayerischen Michaelsorden bekam, fragte er: „Wie haben Sie denn das angefangen? Haben Sie den Lohengrin besungen?" Ihm war jede ernstere Unterredung unbequem. Nur von Zeit zu Zeit, wenn in der Politik Wichtiges passierte, kam er mit einer gewissen Verbissenheit auf die deutschen Umwälzungen zu sprechen. 1866 konnte er nicht vergessen. Dalwigk war ein Minister nach seinem Herzen gewesen. Mit Stolz aber sprach er viel von seinem vielgesegneten Lande, und dazu hatte er ja auch vollgültigen Grund. Die ernsteste Stimmung, die ich bei ihm beobachten konnte, war, als Napoleon der Dritte auf Wilhelmshöhe starb. Das griff ihn ersichtlich an. Denn dieser Bonaparte war ja mehr als ein Jahrzehnt hindurch das Ideal der Fürsten vom alten Regime gewesen. Ueber Bismarck äußerte er sich nur mit einem gewissen Ingrimm. Lieber als jedes ernste Gespräch war ihm aber seine Lieblingsunterhaltung, nämlich Anekdoten erzählen. Von den ältesten Meidingern bis zu den neuesten Kalauern erstreckte sich seine intensive Kenntnis. Am liebsten aber erzählte er französische Histörchen in einem zwar sehr geläufigen, aber schlecht prononcierten Französisch, so daß ich genau aufpassen mußte, um die Pointen nicht zu übersehen. Da diese meist nicht übel waren, so wurde es mir nicht schwer, das obligate Lachen, das er mit Bestimmtheit erwartete, anzubringen, um so leichter, als der Turnus der Anekdoten etwa dreiwöchentlich wiederkehrte. Als er eines Tages zum so und sovielten Male etliche französische Geschichtchen wiederholte, erlaubte ich mir die untertänige Frage, von wem denn Königliche Hoheit diese pikanten Histörchen hätten, und bekam die originelle Antwort: „Die habe ich alle von meiner Freundin, der Großherzogin Stephanie." Diese Mitteilung interessierte mich als Charakteristikum, und ich bat ihn um weitere Erzählungen über die mutmaßliche Mutter Kaspar Hausers, eine Bitte, die er mit seiner gewohnten Leutseligkeit und mit Humor erfüllte. Der Wein pflegte ihn dabei zu animieren, und wenn er alsdann in fideler Stimmung war, hielt ich den Zeitpunkt für gekommen, mir seine Unterschriften unter einen Pack Ausfertigungen zu erbitten. In der Regel fielen seine Anweisungen äußerst wohlwollend aus, und ich mußte deshalb bei einem Vortrage mich in acht nehmen, daß diese hohe Regententugend nicht auch unwürdigen Individuen zugute kam, oder daß ich nicht mit der Finanzkommission in Kollision geriet, deren Seele

eine minder wohlwollende war. Es bedurfte für diese Manipulation keiner geringen Diplomatie meinerseits, denn ich mußte stets versuchen, das Gefühlsmoment bei ihm zu erwecken, wenn ich ihn für eine gerechte Sache geneigt oder von einer ungerechtfertigten Protektion abwendig machen wollte. Die Kulissen spielten eine große Rolle dabei.

Der Großherzog hatte nämlich eine Freundin, die vordem bei seinem Hoftheater engagiert gewesen war, und zwar als Ballettänzerin. ‚Premier sujet, deuxième quadrille' lautete die technische Bezeichnung ihrer künstlerischen Qualifikationen. Diese Dame, eine hochgewachsene starke Brünette mit großen dunklen Augen, stand dem großherzoglichen Herzen so nahe, daß sie jedesmal die Vorzimmer zur Loge des allergnädigsten Herrn während der Vorstellung betrat, wenn ich sie verlassen hatte. In den Zwischenakten soupierte sie mit ihm ebenda. Im Schloße bekleidete sie das hohe Amt einer Silberbewahrerin — Silberwäscherin, wie ihre Gegnerinnen sie nannten, weil ihre Frau Mama das redliche Gewerbe einer Weißwäscherin betrieben haben sollte. Diese Dame nun besaß in unbeschränktem Maße das Ohr des Landesvaters. Wenn S. K. H. auf meine Vorträge hin Einwendungen machte, so war es dementsprechend unschwierig für mich, zu vermuten, woher der Wind wehte. ‚Das Fräulein', wie sie das gesamte Personal des großherzoglichen Hoftheaters nannte, war natürlich ein großes Tier und wurde als solches respektiert. Alle Blinden, Lahmen und Krüppel, um symbolisch zu reden, alle, die sich ungerecht verfolgt glaubten, alle Armen im Geiste wie im Geldbeutel pilgerten zu ihr. Da diese Leidensvollen aber nicht durch Händeauflegen zu kurieren waren, sondern nur mit ‚In-die-Hände-legen', so hätte der allezeit mildherzige Großherzog einen nie sich erschöpfenden Zauberbeutel besitzen müssen, wenn er alle Bitten hätte befriedigen wollen. Zu meiner wesentlichen Erleichterung konnte ich mich unverschämten Forderungen gegenüber, die via ‚Fräulein' und Großherzog an mich gelangten, durch die Finanzkommission decken. Gegen diese Finanzkommission nun, speziell gegen deren enfant terrible, den Hofsekretär Jost, welcher sich gegen jeden unberechtigten Bittsteller unerbittlich abweisend zeigte, faßte der Landesvater allmählich einen grenzenlosen Ingrimm. Da er die Finanzkommission aber Allerhöchst selbst eingesetzt hatte, um die finanziellen Uebelstände, die sich unter der vorausgegangenen Hoftheaterleitung herausgestellt hatten, zu beseitigen, insbesondere da er seinen Bruder Alexander als deren Chef installiert hatte, so konnte er seinen Ingrimm nur nach innen verbeißen. Manches Mal gab er dieser Indignation mir gegenüber Ausdruck, weil er annahm, daß auch ich in meinen Kompetenzen durch die erwähnte Finanzkommission eingeschränkt würde, während ich selbst darin lediglich eine schützende Barriere erkannte,

vermöge deren mein Budgetfahrzeug nicht von ihm in den Abgrund gestoßen werden konnte. Mein Schweigen auf seine Angriffe gegen die Finanzkommission nahm er für stillschweigendes Einverständnis.

Meine Stellung gegenüber der Führerin des Ansturms, dem ‚Fräulein', war eine kritische. Der Großherzog hat den Namen seiner Freundin während meiner anderthalbjährigen Leitung des darmstädter Kunstinstitutes nicht ein einziges Mal in den Mund genommen, mir also keine Veranlassung gegeben, mich persönlich mit ihr zu verständigen, obwohl ich täglich ihren starken Einfluß spüren konnte. Ihre Soupers mit dem Landesvater oder deren Dauer wurde sogar von ungeduldigen Theaterbesuchern, die selbst zu ihrem Abendessen zeitig kommen wollten, mir zur Last gelegt. Ich erinnere mich noch einer Zeitungsnotiz aus Wien, worin es hieß, daß die in Darmstadt gastierende Hofopernsängerin Ehne den Nachtzug verfehlt habe, weil der Intendant mit seinem Landesherrn im Zwischenakte ein Huhn verspeist habe. . . .

Ich hatte also ‚Das Fräulein', wenn ich den Willen meines Herrn recht verstand, offiziell nicht zu kennen, obwohl ich des öfteren sehen konnte, wie etliche Hofchargen, besonders auch der Kabinettsdirektor Winter, ein aalglatter Höfling aus Marinellis Schule, der von der Finanzkommission abgesägt schien, aber keineswegs war, mit obligatem Katzenbuckel gelegentlich vor ihrem Wagen chapeau bas standen. Uebrigens schien mir, als ob ‚Das Fräulein' in den ersten Monaten meines Daseins und Wirkens nicht abgeneigt gewesen wäre, mit mir Kompromisse über ihre Protektionskinder abzuschließen. So beobachtete ich wenigstens aus den Reden des Großherzgs, wenn er ihr vorher meine Ansicht über irgendein Vorkommnis mitgeteilt haben mochte, was wohl ganz regelmäßig der Fall war. Es geschah auch zu öfteren Malen, daß ich dem ‚Fräulein' auf dem schlecht erleuchteten Korridor des Interimtheaters begegnete, über den ich zu gehen hatte, um auf der Bühne die Proben zu leiten. Als Hausherr übte ich natürlich die Pflicht der Höflichkeit und grüßte es. Es dankte mit einem artigen Gegengruß. Zu weiterem führten diese Begegnungen aber nicht. Ich konnte mich nicht entschließen, sie anzureden; einerseits aus Respekt vor meinem gnädigsten Herrn, anderseits weil mir von der Finanzkommission die hinter ihr stehende Clique als äußerst bedenklich geschildert worden war. Eine ausbeuterische nannte man sie, wenn man milde sprach.

Gänzlich abseits vom Großherzog und seiner Umgebung stand der zukünftige Hof. Prinz Ludwig, der Sohn des Prinzen Karl von Hessen, also ein Neffe des Großherzogs Ludwig der Dritte, war bekanntlich mit der Prinzessin Alice von Großbritannien, der Schwester der nachmaligen Kaiserin Friedrich, vermählt. Der Charakter der Prinzessin Alice, nachmaliger Großherzogin, ist historisch längst festgestellt. Sie hat ihn in ihrem Briefwechsel offenbart. Sie war

eine Frau von höchster Intelligenz, von staatsmännischer Klugheit und ganz erfüllt von den Pflichten, die dem Herrscherberuf innewohnen. Sie hätte auf einem großen Thron einen ihrer Bedeutung entsprechenden Platz gehabt. Prinzessin Alice war Freidenkerin. Es ist bekannt, daß David Strauß sein vielleicht bestes Werk ‚Voltaire‘ für sie verfaßt hat. Es entstand aus Vorlesungen, die er ihr hielt. Man kann sich also denken, daß am jungen Hofe eine ganz entgegengesetzte Richtung sich entwickelt hatte. Der Großherzog aber liebte diese Richtung gerade nicht, im Gegenteil, er pflegte über gelehrte Frauen meist wenig fein zu scherzen, ja man konnte sogar sagen, daß er eine entschiedene Antipathie gegen die Thronfolgerin hegte. Anderseits fühlte die Prinzessin Alice nichts weniger als Wohlwollen gegen die Umgebung des Großherzogs, insbesondere gegen die einflußreichste Person des Staates, ‚Das Fräulein‘. Man erzählte sich von mehrfachen Kränkungen, welche die Prinzessin erlitten. So soll bei einem Kaisermanöver in der Gegend von Friedberg der Wagen des ‚Fräuleins‘ unmittelbar dem Wagen der Prinzessin Alice vorgefahren und postiert worden sein, eine Demütigung, welche die stolze englische Königstochter natürlich auf das äußerste aufbrachte. Von glaubwürdigster Seite erfuhr ich damals die Folgegeschichte dieses Zwistes à la Kriemhild und Brunhild: die Prinzessin fuhr in größter Aufregung sofort zu ihrem Schwager, dem deutschen Kronprinzen, und bat um seine Vermittlung einer Genugtuung. Der Kronprinz, von seiner Gemahlin und Schwägerin hart bedrängt, begab sich zum Kaiser und stellte seinem Vater vor, daß hier etwas geschehen müsse. Die Person könne doch unmöglich ohne Wissen des Großherzogs solchen Streich ausgeführt haben, um so weniger, als etliche hessische Oberhofchargen alsbald um ihren Wagen herum sich aufgestellt hätten. Der Kaiser, der sich auch hier als Wilhelm der Weise zeigte, erwiderte aber: „Ich habe dem Manne eben erst sein halbes Land abgenommen, jetzt kann ich ihm nicht auch noch seine Geliebte nehmen.“

— — — — — — — — — — — — — — — —

Es war ein schöner Spätherbsttag des Jahres 1874. Die Sonnenstrahlen drangen durch das rotgelbe Laub und vergoldeten es. Eine urkräftige Luft gab mir neue Lebensfrische, als ich im offenen Wagen nach dem Jagdschloß Kranichstein fuhr, wo sich Prinz und Prinzessin Ludwig aufhielten. Der Prinz war auf die Pirsch gegangen, und Prinzessin Alice empfing mich. Sie gab ihrer Entrüstung über das Treiben der Umgebung des Großherzogs vollen Ausdruck. Ich hielt mich sehr reserviert und erwiderte nur einsilbig auf ihre Ausbrüche des Unwillens. Da sagte sie schließlich: „Durch meine Anteilnahme habe ich Ihnen nur Unglück gebracht. Indes, Ihnen wird wohl sein, daß Sie aus solcher Gesellschaft heraus sind. Dieser Wirkungskreis war Ihrer nicht würdig.“

Rundschau

Der Fall Zickel

Man hätte ihn gerne ganz und gar übergangen. So lange es unentschieden war, ob das Lustspielhaus seinen Direktor behalten würde oder nicht, und so lange ein heuchlerisches Publikum, geführt von einer heuchlerischen Presse, vor sittlicher Entrüstung bebte, so lange konnte man denn auch schweigen. Jetzt aber hat Herrn Zickel das Oberverwaltungsgericht die Konzession entzogen und jetzt ist es Zeit, zu reden. Es werden nämlich nicht blos allerhand kleine Rettungen veranstaltet, sondern obendrein noch Ehrensäulen aufgerichtet. Herr Zickel, der vielleicht moralisch unreif gewesen sei, habe jedenfalls sein Theater durchaus künstlerisch geleitet. So hat sich selbst die letzte Berufungsinstanz ausgedrückt, und so haben es ihr die Zeitungen vorgesagt und sprechen es ihr erst recht nach. Das aber geht zu weit. Man soll für das Mißgeschick eines Menschen den Grad von Mitgefühl aufbringen, dessen man fähig ist, und den dieser Mensch einem zu verdienen scheint. Man mag, je nach Temperament, Lebenserfahrungen und Milieukenntnis, über Herrn Zickels Sünden streng oder milde denken. Man kann ihn sogar, gegen die Deutsche Bühnengenossenschaft, gegen den berliner Bezirksausschuß und gegen das Oberverwaltungsgericht, in Schutz nehmen. Nur eines darf man nicht: man darf die Oeffentlichkeit über die Persönlichkeit dieses Mannes nicht dumm machen wollen. Gerade das wird versucht, und darum muß hier gefragt und nach Möglichkeit beantwortet werden, was Herr Zickel getan hat, und wer er ist.

Was hat er getan? Er hat erstens, Gatte und Vater, ein langjähriges intimes Verhältnis zu einer seiner Schauspielerinnen unterhalten. Er hat, zweitens, von derselben Schauspielerin für sein Theater dreißigtausend Mark angenommen, die von einem ihrer alten Liebhaber stammten. Er hat, drittens, gleichzeitig in Beziehungen zu andern Schauspielerinnen seiner Bühne gestanden. Aus alledem hat das Gericht den Eindruck gewonnen, daß Herr Zickel der sittlichen Zuverlässigkeit ermangele, die die Voraussetzung für die Erteilung einer Theaterkonzession sei, und hat ihm die Konzession entzogen. Mit Recht? Im ersten Augenblick klingt es ungeheuerlich, wenn man dieses Urteil überhaupt anzweifelt. Vom Standpunkt der bürgerlichen Moral ist es denn auch selbstverständlich unanfechtbar. Dagegen ist es für jeden, der das Theater kennt, allerdings höchst anfechtbar. Nicht etwa deshalb, weil von jeher Direktoren, Regisseure und Dramaturgen an begehrenswerte Schauspielerinnen Rollen verhandelt haben, und weil infolgedessen die Hälfte aller Konzessionen für ungültig erklärt werden müßten. Das ist gewiß kein Argument gegen unser Urteil. Wo kein Kläger ist, da ist kein Richter, und Herr Zickel hat eben, zum Unterschied von zahl-

reichen Kollegen, das Unglück gehabt, angeklagt zu werden. Aber von wem ist er angeklagt worden? Das ist der springende Punkt.

Von einem Menschenmaterial, für das ein abseitiger Gerichtshof vielleicht doch nicht das richtige Auge, die richtige Witterung hat. Das Lustspielhaus ist weder das Lessingtheater noch das Burgtheater. In den Prozeß war keine einzige Künstlerin verwickelt. Die Dinge liegen auch keineswegs so, daß schneeweiße Unschuldslämmer in die Gewalt eines Bockes geraten sind, der seine Stärke brutal auszunutzen verstand. Was zu Herrn Zickel kam, war selten über die Anfangsgründe des schauspielerischen Nebenberufs hinausgelangt, jedoch im Hauptberuf fast immer bis zur Meisterschaft gediehen. Kein Wort wider anmutige Geschöpfe, deren Bestimmung es ist, ihren Brüdern nach des Tages Last und Mühen die mehr oder minder niedrigen Stirnen zu glätten. Ob diese Brüder in der Textilbranche oder auf der Getreidebörse, am Totalisator oder im Theaterbureau ihr Brot verdienen, pflegt diesen Schwestern Wurst zu sein. Wer ihnen aber Rollen gibt, gibt ihnen Brot und Wurst und bares Geld zugleich. Dank diesen Rollen werden sie gesehen, eingeladen, eingekleidet und häufig für ein längeres Leben gut und reich versorgt. Solch eine Rolle ist schon eine Messe wert. Und da ist es nun meine schlichte Ueberzeugung, daß Herr Zickel gar nicht expresserisch vorzugehen, sondern nur zuzugreifen brauchte; daß nicht er für seine Rollen Liebe forderte, sondern daß man ihm für diese Rollen teils verblümt, teils unverblümt, aber stets genügend deutlich diese Liebe anbot. Auch jene dreißigtausend Mark sollen ihm angeboten worden sein. Freilich ist weder das noch das Gegenteil klar zutage getreten.

Gab es in diesem Prozeß überhaupt Beweise? Festen Boden hatte man nur in den Fällen, die der Angeklagte selber zugestand. Sonst aber war man ganz auf die schwankenden Stimmungen des sogenannten Künstlervölkchens angewiesen, das aus Laune, Eitelkeit, Klatschsucht, Neid, Opportunismus bald die, bald jene und jedenfalls in allen drei oder vier Verhandlungen grundverschiedene Aussagen machte. Wäre ich Richter, so hätte ich aus diesen drei oder vier Verhandlungen das Fazit gezogen, daß Herr Zickel ein schwacher Mensch ist, der den Verführungen der Theatersphäre einen allzu geringen Widerstand entgegengesetzt und sich jederzeit bereit gefunden hat, was Guts in Ruhe zu schmausen; hätte ein paar wirklich Sachverständige darüber befragt, ob sich der Direktor Zickel nach Gesinnung und Lebensführung so wesentlich von den Beherrschern ähnlicher Kunststätten unterscheidet; und hätte nach diesen Auskünften lange überlegt, ob ihm durchaus ein Handwerk gelegt werden muß, das hundert andre weniger unvorsichtig und darum ungestraft treiben. Ich wiederhole, daß ich dieses Handwerk für unschädlich halte, weil es sich um eine manchmal kostspielige, aber niemals kostbare Weiblichkeit handelt. Nur wiederhole ich auch, daß ich es für schädlich halte, wenn plötzlich so getan wird, als ob es sich um eine kostbare Männlichkeit handle. Denn wer ist Herr Zickel?

Als ich vor vierzehn Jahren die

berliner Universität bezog, war unser Zickel schon ein candidatus philosophiae, und meine sechzehnjährigen Fuchsenaugen blickten ohne alle Sympathie auf diesen lauten Burschen, der über ganze Bänke weg zum besten gab, daß Erich Schmidt ihm gestern die Hand auf die Schulter gelegt und ihm eine große Zukunft prophezeit habe. Drei Jahre später wurde Herr Zickel als Theaterdirektor auf die Menschheit, ich als Theaterkritiker auf ihn losgelassen, und man wird nicht bestreiten, daß ich das meine getan habe, um in diesen elf Jahren die Menschheit an ihm zu rächen. Er ist nichts wert. Sein Ernst war immer Falle. Wenn er sich mit Hamsun, Hofmannsthal und Maeterlinck zu schmücken strebte oder streberte, geschah es nicht, weil er sie schätzte oder gar verstand, sondern weil er sich bei einer literarischen Kritik beliebt machen, weil er von ihr gefördert sein wollte. Das gelang zu unvollkommen, als daß der Schornstein davon hätte rauchen können, und so ging es, auf dem Umweg über Lautenburg, zu Blumenthal und Kadelburg und Leo Walther Stein, die denn auch dem Freunde und Protektor in der schwersten Stunde seines Lebens Vertrauen, Dank und Gruß entboten haben. Er hat sich das alles redlich verdient. Denn nur eine Bösartigkeit, deren nicht einmal ich fähig bin, wird leugnen, daß er im Herbst jedes neuen Jahres vierzehn ganze Vormittage an die Einstudierung eines Schwankes gesetzt hat, der ihm ermöglichte, ein Jahr lang seinen Zeitgenossen ein wahrhaft seigneurales Leben vorzuleben. Ich begreife seinen Schmerz, daß es damit zu Ende sein soll. Aber ich bin zugleich der altmodischen Ansicht, daß es sich für seriöse Kunstbetrachter nicht recht schickt, uns und sich selbst die Sorge um Herrn Zickels Zukunft aufzubürden.

Muß denn Theaterdirektor bleiben, wer es einmal war? Herr Zickel braucht sich blos im Kreise deren umzuschauen, die diesen Beruf, freiwillig oder gezwungen, mit einem andern vertäuscht haben, und er hat die Qual der Wahl. Er ist gelernter Schriftsteller, und er ist ein so schlechter Schriftsteller, daß fast alle Zeitungen und die meisten Zeitschriften sich seiner Mitarbeit freuen würden. Er ist gelernter Dramaturg, und er hat einen so feinen Instinkt für den gröbsten Publikumsgeschmack bewiesen, daß jedes Theater zu der Bedeutung des Lustspielhauses emporsteigen muß, das ihm die Bildung seines Repertoires anvertraut. Er ist gelernter Regisseur, und ob er gleich in seiner ersten Blüteperiode für Maeterlinck und Konsorten die falschesten Beleuchtungen ersann, so scheinen doch Blumenthal und Kadelburg und Leo Walther Stein mit seiner zweiten Blüteperiode so zufrieden gewesen zu sein, daß es ihm auch in diesem Fach nicht fehlen kann. Um Zickeln ist mir gar nicht bange: der kommt gewiß schon weiter fort. Vorläufig wollen uns die einen damit beruhigen, daß er in einem großen Bühnenverlag eine leitende Stellung erhalten, die andern, daß er von einer der neuen berliner Theaterdirektionen zum Dramaturgen und Regisseur gemacht werden soll. Aber so oder so: wir werden mit namenloser Spannung Martin Zickels dritter Blüteperiode entgegensehen. S. J.

Der Rezitator Moissi

Nichts fördert unsre Erkenntnis von der Individualität eines Schauspielers mehr als ein Rezitationsabend. Alle Hilfsmittel der Schauspielkunst — Geste, Mimik, Maske, Umwelt — sind ausgeschaltet; der Schauspieler ist beschränkt auf das einzige Ausdrucksmittel der Stimme, auf die Gestaltungskraft seines Geistes allein; auf den Reinextrakt seines Wesens. Da hat denn Moissi enttäuscht. Seine romantische Jünglingsnatur hat Ueberschwang und Flamme, kann aber nicht in die Tiefe schürfen. Sein Vortrag ist gestellt auf Schönheit des Tons und Schwung der Seele. Wo ihm im dichterischen Objekt Gleiches entgegentritt, schafft er congenial. ‚An den Mond' wurde zu einem Erlebnis: Goethes Gedicht wuchs weit über seine individuelle Schönheit hinaus, zum typischen Bilde jener edel schwärmenden Zeit. Außer diesem Gedicht und den letzten Szenen des Faust II. kam nichts Moissis Natur entgegen. Jacobsens ‚Pest in Bergamo', diese atemraubende, schwarzglühende, visionäre Erzählung hatte Moissi sicherlich nicht verstanden. Wo Härte ist, gab er lauten Ton, wo Unerbittlichkeit und Grauen, schmelzendes Mitleid; auffallend mangelhaft war hier auch der logische Aufbau der Schilderung. Dasselbe gilt für Nietzsche. ‚Die Sonne sinkt' — das war stimmlich eine wundervolle lyrisch-malerische Studie. Nietzsche aber hat doch mehr gegeben: Gedanken — und Gedanken hilft man nicht zum Leben durch äußere Rhythmisierung. Gerade Nietzsche braucht strengste Straffheit des Vortrags, sachliche Einordnung des Wesentlichen und Unwesentlichen. Moissi kann vom Wort nicht los. Er schwelgte in Wort und Ton und Rhythmus, allerdings immer adlig und innerlich, und ertränkte die Geistigkeit in Schönheit. ‚Prometheus' versagte aus demselben Grunde, nur daß hier der Mangel an Härte und Männlichkeit noch peinlicher wurde. Im übrigen muß gegen den Brauch, Bruchstücke aus Dramen zu rezitieren, endlich einmal protestiert werden. Das Stoffgebiet des Rezitators ist groß genug; mit dieser Verquickung getrennter Kunstgattungen sollte endlich aufgeräumt werden. Aber dem Schauspieler steckt eben die bunte Vielgestaltigkeit seiner Kunst im Blut; und er versucht immer, den Stil der Rezitation nach der Schauspielerei hin zu erweitern: eine Fälschung der Rezitationskunst.

L. Honroth

Schauspielerin

Es ist ein Lieblingsthema Heinrich Manns, den Komödianten gegen den Bürger zu stellen und diesen durch jenen von sich selbst zu erlösen. Aber auch das Bürgertum ist ein dämonischer Magnet. In seiner umgrenzten Sicherheit scheint es dem Schauspieler, der sich von Erregungen nur in immer neuen erholen kann, als ein Reich des stillen Geborgenseins. Diese Anziehungskraft bewegt Heinrich Manns dreiaktiges Drama ‚Schauspielerin'. Für Leonie Hallmann, die berühmte Künstlerin, ist das Bürgertum die Sphäre, in der sie Wahrheit statt Lüge, Leben statt Spiel finden will. Ihr Verlobter, der Fabrikant Harry Seiler, ist das Muster eines zuverlässigen, ehrlichen Menschen. Er achtet die Ge-

setze. Er ist vornehm in Geschäften wie in Herzensangelegenheiten. Er kämpft und leidet für die Geliebte und bricht ein einmal gegebenes Wort nicht. Aber ist er auch wahr vor sich selbst? Er glaubt alles, was er sagt. Seine Taten sind seine Ueberzeugung. Und wissentlich geht keine Lüge über seine Lippen. Doch dieser Glaube, dieses Nichtwissen gerade ist seine Unwahrheit. Weil er nicht fähig ist, sein Unterbewußtsein zu kontrollieren, ist er ein Lügner. So nennt er Opfermut, was Schwächlichkeit ist. So will er sterben für die Geliebte und weiß nicht, daß er es seiner selbst wegen will, um der Wahrheit endgültig ledig zu sein. Und so sind sie alle, die Bürgerlichen. Sie haben die Tatsachen zwar für sich. Aber ihr ganzes Sein ist Oberfläche. Sie sagen nie das letzte Wort. Sie sind es in Wirklichkeit, die scheinen, die, ohne es zu wissen, ein anderes Leben führen, als es die Tiefe ihres Innern will. Der Schauspieler aber hat die Konsequenz, die jenen mangelt. Jede Regung steigt gleich ans Licht. Jeder Impuls findet seinen deutlichen Ausdruck. Rücksichtslos und brutal entschleiert er das Geheimste. Aber nur in der Kunst, nur im Spiel kann dieser Fanatismus der Wahrheit bestehen. Im Leben muß er sich beugen. Da Leonie Hallmann Harry Seiler heiraten will, muß sie lügen. Und um die letzte Wahrheit ihrer Handlungsmotive, deren sie sich schauerlich bewußt ist, hinauszuschreien, muß sie eine Theaterszene improvisieren. Die Schauspielerin und der Bürger können nur zu einander, wenn sie sich aufgeben. Als Leonie Gift nimmt, tut sie bewußt dasselbe, was der Bürger unbewußt tut: sie fälscht durch die Tat die Motive. Ihr Verlobter soll glauben, sie sei seinetwegen gestorben, denn „das ist kein Spiel, was so endet". Sich selbst aber belügt sie nicht. Sie weiß, daß ihr Tod die egoistische Konsequenz eines fanatischen Spiels ist. Nur noch ein Mensch fühlt das außer ihr im Stück, die Frau eines Arztes, die früher selbst Schauspielerin war. Sie nennt die Wahrheitsliebe ihrer Freundin schamlos und weiß, daß man Lügen aus Menschlichkeit ertragen muß und Demut. Sie ist äußerlich unfrei geworden, als sie sich zwischen Bürgertum und Komödiantentum stellte. Innerlich aber hat sie sich geläutert. Zwischen ihrem Wort und ihren Motiven ist keine Kluft. Sie weiß, wann die Wahrheit Mut, und wann sie Frechheit, wann die Lüge Feigheit, und wann sie Demut ist.

Diese psychologischen Erkenntnisse sind für Heinrich Mann von Anfang an zu sehr Resultate. Auch er verbirgt nichts und zieht alles nackt ans Licht. Das seelische Leben seiner Menschen steht unter Röntgenstrahlen. Sie haben kein Fleisch und keinen Körper. Die Handlung ist Nebensache. Und wo Heinrich Mann etwas von der Pulveratmosphäre des Theaterlebens vermitteln will, tut er es weniger durch die Inhalte als durch die Form: durch szenische Ueberraschungen und theatralische Verdickungen. Wenn Psychologie alles ist, haben es die Schauspieler schwer, sinnliches Leben zu geben. Bei Meinhard und Bernauer gelang das nur Frau Durieux, die alle seelischen Zuckungen in unheimliche Körpersprache übersetzte.

Herbert Jhering

Einakter

Drei Kleinigkeiten im Kleinen Theater unterhielten scheinbar recht angenehm. Und aus sentimentaler Anfangsstimmung klomm die Heiterkeit in breiter Steigung empor. Wir alle wußten, daß schließlich Ludwig Thoma siegen müßte. Ein Professor, dem vor der Hochzeitsnacht ein Zoologe Unterricht gab, wie man das Kinderkriegen instrumentiert. Diese gelehrte Unschuld bedenkt entsetzt, daß er ein zwanzigjähriges Töchterchen sein eigen nennt, das noch nicht ‚aufgeklärt' ist. Die ideologische Bockigkeit, mit der er Lottchens Unwissenheit — Lustspielzufall, daß die Kleine auf eigene Faust zugleich einen Hebammenkurs studiert — in eine Wissenschaft aller Dinge wandeln will, und das Vorbeirennen zweier keuscher Gelehrtenseelen aneinander, wie der alte Professor den heiklen Anschauungsunterricht zuletzt doch lieber statt der Tochter, dem jungen, linkisch-scheuen Privatdozenten erteilen will, der natürlich sein Schwiegersohn wird: das Befangenheitsspiel ist das Amüsante an Thomas Akt. Es bleibt als Ueberschuß seine bajuvarisch breite Schnörkelart, seine Genremalerei, sein bajuvarisch derbes Lachen, bei dem man gern mitlächelt, wenn droben auf der Szene das Gelächter nicht allzu lange dauert. Ein Stück vom gesunden Hausverstand, Hausfrauenverstand, der noch einmal den zerstreuten, eigensinnigen Professor übertrumpft. Gegen solche Dinge, da sie lustig ohne Anspruch, ganz keck ohne Unanständigkeit sind, muß keiner streiten.

Vor dem Saftigen, Gesundheitsstarken aus München meldete sich Jakob Wassermann. Erst ‚Hockenjos', die alte Geschichte vom Malervagabunden, ders geschäftstüchtig erlebt, daß ein ehrgeiziger Bürgermeister zur Stadtverschönerung sein Denkmal aufstellt, und dann mit verschiedenen braunen Lappen nach Amerika sich abfinden läßt. Dialogpointen: Kunstprofessor, Journalistenzynismus, Prinzenbesuche und bureaukratischer Ehrgeizhumbug. Schade, daß zuletzt das Tempo abschwillt. Ein unvermitteltes Stück-Ende, das aber vielleicht nur künstlerische Ehrlichkeit ist, weil das Unwahrscheinliche nicht bis zum Exzeß getrieben werden sollte. Aber die elegische Novelle ‚Gentz und Fanny Elßler' hätte besser ein Wassermannsches Prosa-Buch bleiben müssen. Armer platonischer Hofrat, den das junge Tänzermädel um eines feschen Tänzerbuben willen, heiß und lebensbegehrlich verläßt . . . Das ist der Sinn der Vormärz-Elegie: daß ein matter Grandseigneur den Kamin zur einsamen Lebensabend muß heizen lassen, weil ihn friert. Irgendwo klingt aus dem herbstlichen Stimmungsstück die Raimundmelodie: „Brüderlein fein"... Wie sanft mit seiner Zeitechtheit, mit seiner Sentiments-Echtheit hätte all das, das mit dem Alten vor den Rampenlichtern fror und verflatterte: wie rund und warm hätte der Erzähler Zeit, Menschen, Geschehnis verwoben . . .

Die Schauspieler: Abel und Max Adalbert. Abel als Gentz zu verpudert, zu pretiös. Aber beide erheiternd bei Thoma, als ‚Lottchens Geburtstag' gefeiert wurde. Zeichnungen pedantischer Gelehrtenunbeholfenheit ohne Karikaturistenneigung.

Karl Friedrich Nowak

Aus der Praxis

Osterrieth und Nissen / von Paul Oertmann

Bekanntlich hat der Präsident der Bühnengenossenschaft, Herr Hermann Nissen, einen Artikel des Generalsekretärs der Genossenschaft über ‚Bühnenverein und Theaterrecht' zum Anlaß genommen, um den Verfasser seiner Aemter zu entheben und seine Arbeit im ‚Neuen Weg' zu desavouieren. Der Verlauf der Angelegenheit führte erst zur Kündigung, dann zur Entlassung Osterrieths. Dieser hat nun von einer juristischen Autorität ein Gutachten erbeten über die Frage, ob er mit seinem Artikel (dem später, auf einen Erwiderungsartikel des Herrn Arthur Wolff, noch eine Replik gefolgt ist) die genossenschaftlichen Interessen wirksam gewahrt oder geschädigt habe. Denn nur in diesem Falle würde ja das außerordentlich rigorose Vorgehen des Herrn Nissen gerechtfertigt erscheinen können. Da Herr Nissen neuerdings verbreitet, daß sich Herr Osterrieth für das Amt eines Generalsekretärs der Genossenschaft als total unfähig erwiesen habe, so hat dieser seine Anfrage auch auf diesen Punkt erstreckt. Hier folge das Gutachten.

Herr Doktor Osterrieth hat von mir ein Gutachten erbeten:

1) ob er mit seinen beiden Artikeln im Berliner Tageblatt vom 29. VI. und 13. IX. 1911 die genossenschaftlichen Interessen wirksam gewahrt habe;

2) ob sich in diesen Artikeln ‚Unfähigkeit' zur Bekleidung der bisher von ihm eingenommenen Stellung kundgebe.

Ich stehe nicht an, beide Fragen im Sinne des Herrn Doktor Osterrieth zu beantworten — die erste zu bejahen, die zweite zu verneinen, sodaß die genannten Artikel nicht mit Fug zur Begründung einer Kündigung ihres Verfassers verwendet werden können.

Denn es läßt sich nicht im Entferntesten beweisen oder auch nur annehmen, daß die Artikel objektiv der Genossenschaft Anlaß zur Aufhebung des Vertragsverhältnisses geboten haben oder noch bieten könnten.

a) Einmal zeugen jene Artikel von allem andern eher als von einer ‚Unfähigkeit' ihres Verfassers zur wirksamen Vertretung der Schauspielerinteressen. Eine solche ist Herrn Doktor Osterrieth überhaupt nicht zuzutrauen. Ich maße mir natürlich über Art und Erfolg seiner Geschäftsführung im allgemeinen keinerlei Urteil an. Aber das weiß ich aus eigener Beobachtung, daß er im Interesse der Zeitschrift ‚Neuer Weg' eine äußerst energische Werbearbeit und sonstige Tätigkeit entfaltet hat. Nicht nur hat er selbst in ausführlichen Artikeln den vorhandenen Rechtszustand der Schauspieler und seine Reform ausführlich, sachlich und nach meiner Ueberzeugung wesentlich beifallswert entwickelt, sondern er hat auch Juristen von Namen wieder und wieder zur Mitarbeiterschaft zu werben gesucht und verstanden, sodaß die Zeitschrift unter seiner Leitung zu einer Art von Archiv geworden ist, in dem sich vieles Verwertbare für die beabsichtigte

Reform des Schauspielerrechts vereint findet. Und daß solche planmäßige Vorbereitung der erstrebten gesetzgeberischen Aktion die wichtigste, unerläßliche Voraussetzung für ihr dereinstiges Gelingen biete, wird derzeit niemand mehr bestreiten wollen — die Geschichte des Werdeganges andrer, umfassenderer moderner Gesetze redet dazu eine zu deutliche Sprache!

Aber auch in den Artikeln selbst habe ich nichts von ‚Unfähigkeit' finden können. Sie sind klar und juristisch durchdacht, nicht im Sinne einer auf engere Kreise berechneten Fachverständlichkeit, sondern in dem einer populären Wissenschaftlichkeit. Die Beweisführung ist besonders in dem Hauptpunkt — der Behandlung des Kontraktbruches — selbst für den Fachmann beachtenswert und gegenüber der Kritik von Wolff nach meiner gänzlich unparteiischen Ueberzeugung im wesentlichen durchschlagend. Das gilt vorzüglich von der Darlegung, daß die vom Bühnenverein beliebte Kumulierung der Vertragsstrafe und Sperre (Boykott) gegenüber dem kontraktbrüchigen Schauspieler den Grundsätzen unsrer Rechts- und Moralordnung durchaus zuwider sei. Denn durch solche Kumulierung würde das schutzwürdige Interesse der Bühnenleiter an der Vertragserfüllung durch die Schauspieler in doppelter Weise entgolten. Eine solche doppelte Befriedigung eines einzelnen Interesses aber widerspricht durchaus einer Privatrechtsordnung, die auch die Erfüllung des Vertrages nicht neben der auf seine Nichterfüllung gesetzten Vertragsstrafe, sondern nur wahlweise an ihrer Stelle gefordert werden läßt (B. G. B. § 340). Die Anwendung dieses Gedankens auf das Verhältnis von Sperre und Vertragsstrafe scheint mir sogar ein nicht unerhebliches wissenschaftliches Verdienst der Osterriethschen Artikel.

b) Die Artikel entsprechen aber auch in ihrer Richtung dem wohlverstandenen Interesse des Schauspielerstandes. Daß sie in dem bisher der Genossenschaft eher abholden Berliner Tageblatt erschienen, konnte ihrer Wirkung nur zugute kommen — wie im Himmel, so sollte auch bei den Schauspielern mehr Freude sein über einen bekehrten Gegner, als über hundert Anhänger, die der Bekehrung nicht bedürfen. Und wie immer man sonst über Eigenart und Richtung des Tageblatts denken mag, jedenfalls bot sein selten weiter Leserkreis dem Doktor Osterrieth die Gelegenheit, in andern als den engbegrenzten Interessenschichten das leider noch immer fehlende Verständnis für die Forderungen der Bühnenkünstler wachzurufen.

Aber auch in der Tendenz der Artikel habe ich nicht das Mindeste finden können, was den Schauspielerinteressen abträglich erscheinen mochte. Sie hielten sich fern von jener unsachlichen Schroffheit, die den Gegner unnötig verletzt und auf die Unparteiischen — deren Wohlwollen der kämpfende Schauspielerstand am wenigstens entbehren könnte — erkältend einwirkt. Sie klangen aus in dem Wunsche nach ehrlicher Versöhnung, freilich nicht um den Preis einer Aufgabe wichtiger Prinzipien. Und daß der Verfasser anderseits nicht dem Bühnenverein allzuweit entgegengekommen ist, beweist der scharfe Angriff, den dessen Schriftführer alsbald Herrn Osterrieths Artikel im Berliner Tageblatt entgegenzusetzen für gut befand.

Es mag sein, daß der Generalsekretär der Bühnengenossenschaft nicht im Sinne derer geschrieben hat, die nach berühmten Mustern in der rücksichtslos einseitigen Verfolgung von Sonderinteressen der eignen Gruppe das Heil erblicken, ebensowenig im Sinne jener Leisetreter, die jedes offene Wort scheuen, um nur beileibe nicht einen Andersdenkenden zu verletzen. Aber wer die Scylla nicht nur deshalb zu vermeiden sucht, um nachher der Charybdis zu verfallen, wird der ebenso maßvollen wie mannhaften Verfechtung schutzwürdiger Interessen, wie wir sie in seinen Artikeln finden,

die grundsätzliche Anerkennung nicht weigern. Und statt dessen die Kündigung — einen solchen „Dank vom Hause Oesterreich" hat der Verfasser wahrlich nicht verdient!

Erlangen, 27. Oktober 1911

Dr. jur. et phil. Paul Oertmann,
o. ö. Professor der Rechte, Dekan der Juristischen Fakultät Erlangen

* * *

Bühnenvertrieb

Annahmen

G. Crüwell: Schönwiesen, Schspl. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Max Dreyer: Der lächelnde Knabe, Dreiaktige Kom. Hamburg, Thaliath.

Leo Fall: Der liebe Augustin, Operette, Text von R. Bernauer und E. Welisch. München, Künstlertheater.

Hans W. Fischer: Flieger, Schspl. Coblenz, Stadtth.

Victor Hardung: Godiva, Drama. Dresden, Hofth.

Kurt Mühsam: Der Sonnenbursch, Dreiaktiges Stück aus dem Studentenleben. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Stefan Zweig: Das Haus am Meer, Drama. Hamburg, Deutsches Schsplhs; München, Hofth.; Prag, Tschechisches Nationalth.; Wien, Burgth.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

1. 11. Franz Merten: Gottestracht, vieraktiges Volksstück. Bonn, Stadttheater.

3. 11. Max Dauthendey: Frau Raufenbarth, Ein tragisches Karnevalsstück. Cöln, Deutsches Th.

4. 11. Julius Horst und Arthur Lippschütz: Das lauschige Nest, Dreiaktiger Schwank. Düsseldorf, Lustspielhaus.

5. 11. C. G. von Negelein und Carl Schüler: Der Alarmvogel, Dreiaktiges Lustspl. Potsdam, Kgl. Schsplhs.

6. 11. Heinrich Mann: Schauspielerin, Dreiaktiges Drama. Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstraße.

Wilhelm Scharrelmann: Macht auf das Tor! Vieraktiges Märchenspiel. Bremen, Schsplhs.

9. 11. Paul Ernst: Der Hulla, Kom. Dresden, Hofth.

10. 11. Jakob Wassermann: Gentz und Fanny Elßler, Ein Akt. Berlin, Kleines Th.

2. von übersetzten Werken

Paul Armstrong: Der Einbrecherkönig, Kom. Wien, Lstsplth.

Henry Bataille: Liebestraum, Einaktiges Dram. Ged. Wien, Deutsches Volksth.

3. in fremden Sprachen

David Belasco: Peter Grimm, Spiritistisches Bühnenstück. New York, Belascoth.

Albert Guinon: Le bonheur, Dreiaktiges Schspl. Paris, Théâtre Antoine.

Rosemonde und Maurice Rostand: Un bon petit diable, Dreiaktiges Schspl. Paris, Gymnase.

Pierre Wolff: Verbotene Liebe, Dreiaktiges Schspl. Paris, Gymnase.

Jubiläen

Die Dame in Rot: 50, Berlin, Th. d. Westens.

Polnische Wirtschaft: 250, Hamburg, Carl Schultze-Th. 100, Dresden, Residenzth.

Spielereien einer Kaiserin: 25, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Neue Bücher

Georg von Ompteda: Die Tochter des großen Georgi, Theaterroman. Berlin, Egon Fleischel & Co. 467 S. M. 6.—.

Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Drittes Heft. Berlin, Selbstverlag. 36 S.

Dramen

Ben Jonson: Der Sturz des Sejanus; Volpone oder Der Fuchs;

Der Bartholomaeusmarkt. Herausgegeben von Margarethe Mauthner. Berlin, Bruno Cassierer. 406 S. M. 5.—.

Zeitungen und Zeitschriften

Oscar Maurus Fontana: Der Hofmannsthal fürs Volk. Wage XIV, 44.

Hermann Kienzl: Theater und Kinematograph. Strom I, 7.

Hans Kyser: Georg Büchner. März V, 45.

Robert Lakenbacher: Die Tragödie der Freudlosigkeit (Ibsens Gespenster). Strom I, 7.

Erich Mühsam: Johanna Terwin. Kain I, 8.

Hans Schmidt-Kestner: Schiller und Goethe — Brutus und Caesar. Beilage zur Voss. Ztg. 45.

Personalia

Moritz Ehrlich, der Dramaturg des Lessingtheaters, beging seinen siebzigsten Geburtstag.

Der meininger Hofschauspieler Adolf Link feiert am 21. November sein fünfzigjähriges Bühnenjubiläum.

Paul Wiecke hat vor fünfundzwanzig Jahren zum ersten Mal die Bühne betreten und ist zur Feier dieses Tages vom Großherzog von Sachsen-Weimar zum Ehrenmitglied des weimarer Hoftheaters ernannt worden.

Engagements

Berlin (Neues Operettenth.): Emma Frühling-Schulhof.

— (Schauspielhaus): Käthe Hannemann vom wiener Dtsch. Volksth.

Chemnitz (Stadtth.): Paul Seebach 1912/14.

Frankfurt a. M. (Komödienh.): Erich Neubürger vom berliner Friedrich-Wilhelmst. Schauspielh.

Kissingen (Königl. Th.): Hanns Rietau vom dessauer Hofth., Sommer 1912.

Königsberg i. Pr. (Stadtth.): Paul Becker vom rostocker Stadtth.; Emil Mamelok 1911/15.

Posen (Neues Stadtth.): Maria Louise Ludwig.

Die Presse

Heinrich Mann: Schauspielerin, Drama in drei Akten. Theater in der Königgrätzer Straße.

Vossische Zeitung: Heinrich Mann ist nicht kalt und nicht warm, und in dieser unentschiedenen Temperatur läßt er den Zuschauer zurück.

Börsencourier: Ein interessanter Abend immerhin, aber keine eigentliche Aufführung, kein eigentliches Stück, kein eigentlicher Erfolg.

Lokalanzeiger: Der Dreiakter zeigt im ganzen nur die Kehrseite der Begabung seines Verfassers.

Morgenpost: Heinrich Manns schillernder Begabung fehlen auch die letzten Reste der Naivität. So kann er wohl interessieren, aber selten überzeugen.

Tageblatt: Sardou ist lebendig geworden, und das französische Sittendrama triumphiert in diesem Heinrich Mann, der sich selbst damit sehr wehe tut. Nur die Durchsichtigkeit fehlt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 47
23. November 1911

Die würzburger Reise / von Willi Dünwald

Eine ungenaue Lösung des Kleist-Rebus

Ende des Augustmonats 1800 begannen zwei Edelleute von Berlin aus eine Reise, die über Dresden führen und in Wien enden sollte, jedoch über Bayreuth in Würzburg auslief. Name und Art wie der Reise Geschäfte hüllten sie, nach der Weise von Königen, Romantikern und Halunken, in tiefstes Dunkel. In Mäntel eingewickelt, saßen sie, die brennende Pfeife im Munde, sich räuspernd und ausspuckend, in einem mit kräftigen Pferden bespannten Wagen. Der Eine war des Andern schwärmerisch geliebter Freund; der Andere war ein Rebus, an dessen Lösung sich die Philologie künftiger Jahrhunderte bis zur äußersten Nervosität ermatten sollte.

Dieser Rebus, Heinrich von Kleist mit rechtem Namen, ein etwas nachlässig gekleideter, nicht sonderlich gut frisierter Jüngling, schien der Enträtselung durchaus nicht entgegenzukommen. Schon in der frankfurter Kinderstube war er ein dunkler Fremdling gewesen, und des priesterlichen berliner Erziehers Fluch soll ihn oft auf den blocksberger Hexensabbath geschickt haben. Es konnte der im Himmel um Gott versammelten Kleistschen Sippe nicht erfreulich sein, daß der Sproß alten, berühmten Schwertadels, als Junker in der preußischen Hofburg, den Herren Leutnants zum Vergnügen Tänze komponierte und die Klarinette blies, dabei aber von der Soldateska so wenig wie von der Musik einen Dunst hatte und schließlich den traditionellen Königsrock hinwarf, um ein inbrünstig Verhältnis mit der Wissenschaft anzufangen. Die berühmten und seligen Herrschaften dort oben nannten den Nachfahren Heinrich ein Kuckucksei, das ihnen der Teufel in ihr adliges Nest gelegt. Als prädarwinistische Menschen war ihnen nicht bekannt, daß in langer Ahnenkette manche Zufälligkeit mit mancher Merkwürdigkeit sich begattet hat, und daß keine teuflische Wunderkraft dahintersteckt, wenn schließlich das Resultat ein fix und fertiger Dämon ist.

Von diesem Dämon rückte ein paar Jahre später der Geheimrat Wolfgang von Goethe, beunruhigt, Grauen und Abscheu empfindend, ein klein wenig ab; obschon auch er einst ein Dunkler, Schwerbegreiflicher gewesen, in Jugendbedrängnis dem Herrn der Hölle mit Haut und Haar verschrieben, bevor ihn das Ewigweibliche loskaufte. Es spricht also für den Mut des Reisebegleiters, daß er die Fahrt mit diesem merkwürdigen Menschen mittat. Doch er, Freund Brockes, Edelmann mecklenburgischer Abstammung, fühlte sich hingezogen zu dieser Seele mit der unruhigen Melodie. Er war voller Liebe für diesen Menschen: nahm immer den weniger bequemen Platz im Wagen; blieb wach, wenn des Freundes schläfrig Haupt an seine Brust sank; ließ bei den Mahlzeiten ihm die saftvollsten Früchte; wählte im Nachtquartier das schlechteste Bett. Und was er tat, war aufrichtig, entsprach dem ruhigen, sanftmütigen Zuge seines Gesichts. Nein, er fürchtete nicht den, der später an Napoleon zum Brutus werden wollte.

War er nicht der Alleinwisser um den Zweck dieser Reise, die, den Angehörigen ein rätselhafter Vorfall, der Nachwelt Stoff zu mancher Legende geben sollte? Ihm war vertraut, warum der dunkle Freund so plötzlich erklärte, reisen zu müssen, Geld verlangte, aufgeregte Szenen in jähen Ausbrüchen seiner gequälten Seele überschrie: es handle sich um das Glück und die Ehre und vielleicht um das Leben eines Menschen — und allen Tränen zum Trotz sein Vorhaben ausführte. Er allein wußte, daß es sich eben um die Ehre und das Glück und das Leben Heinrich von Kleists selbst handelte; daß derselbe Heinrich von Kleist gar nicht nach der Meinung der legendenbildenden Nachwelt ausfuhr, um den Dichter in sich zu finden; oder, nach Ansicht der Schmutzschnüffler, einen Arzt für eine galante Krankheit zu finden. Sondern: daß sich hier einer selbst davonlief, der, wenn er geblieben, im Chaos seiner rumorenden Innerlichkeit erstickt wäre; der die Szene wechseln, einen neuen Rhythmus finden mußte, die von seinen bis dahin erlebten Weltverhältnissen nichts wußten. Und damit der dunkle Freund, dessen Gemüt das schicksalbestimmende Gesetz war, den Gleichatem finden sollte, hatte Brockes auf ein anzutretendes Amt gepfiffen und sechshundert Reichstaler für die gemeinsame Reise ausgeworfen.

Während Heinrich von Kleists Auge den Punkt im Monde suchte, auf dem verabredetermaßen das Auge der bräutlichen Wilhelmine ruhen sollte, während er sich zu der Entfernten auf der Linie ihres Blickes zurückträumte, pöbelte der sonst so sanftmütige Freund Brockes mit Worten liederlichen Hohns die Wissenschaft an. Schweigend mußte ihm Kleist, der wohl noch vor kurzem heftig widersprochen hätte, nun darin zustimmen. Hatte er doch eine etwas längliche Mahlzeit an der philosophischen Tafel der Universität Frankfurt gehalten, von der ihm besonders das Gericht der Kantschen Vernunftskritik nicht be-

kommen war. Die nach ihr nur relative, aller Ewigkeitswertung hohnsprechende Wahrheitserkenntnis nach den Bedingungen menschlichen Denkvermögens war für sein Denken kein Fundament, auf dem es starr und unbiegsam aufbauen konnte. Und weil ihm die Philosophie als höchste der Wissenschaften nicht das Erwünschte, Ersehnte, um das er den Offiziersrock ausgezogen, geben konnte, stand er entsetzt, haltberaubt, geistesbankerott da. Darum durfte also der blauäugige Freund auf gutes Gehör hoffen, da er die Wissenschaft beschimpfte, doch nur die verstandesmäßigen Vielwisser meinte.

Wohl, Freund Brockes hatte Mitgefühl und Verständnis für den gestrandeten Wissenschaftler, und um manchen innerlichen Konflikt in diesem wußte er und begriff ihn. Aber wie kein Mensch das Leben eines andern Menschen, wäre es auch der geliebteste, ausmißt, so war letzthin doch das imaginäre Portrait, das irrationelle, unbestimmte Bildnis auf grauem Hintergrund für den Freund nicht deutbar. Er litt ja nicht an diesem Leben, wie Kleist dies später der Braut gegenüber zu Worte brachte: „Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigentum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts wert ist, wenn sie uns etwas wert ist, ein Ding wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutlich und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte, wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als oft das Dasein, und indessen mancher das traurige Geschenk des Lebens beweint, muß er es durch Essen und Trinken ernähren und die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder erleuchtet noch erwärmt.“ In dieser Erkenntnis liegt der krankheitsähnliche Ekel, der ihm Gewalt antat zu jeder Stunde, sodaß er nicht wissen konnte, bis wann Kraft und Wille zum Weiterleben reichen würden. Das hielt ihn so in Wirbel, daß er niemals zum Auskosten einer Stunde kam; dies verursachte in dem Schaffensübervollen die lähmende innere Leere; dies erstickte sein heißes Mitteilungsbedürfnis, daß er unter Menschen dasitzen konnte wie ein Verrückter, zwischen den Zähnen murmelnd — so er nicht gerade explodierte und den Zuhörern kreuz und quer Ideen und Ansichten an den Kopf warf, daß ihnen übel wurde, aber auf anknüpfende Fragen stoisch schwieg.

Weil es für ihn schwer war, zu leben, war er selbst auch schwer zu erleben. Dem von Natur Anschmiegsamen, Liebesbedürftigen gab sich nicht leicht eine Menschenbrust zum Anlehnen hin; und wenn sich eine fand, kam kein Glück dabei heraus. Dann war er ein unerbittlicher Einforderer, übertrieb phantastisch-leidenschaftlich jedes Ding über seinen Kulminationspunkt hinaus. Wilhelmine von Zenge, die

Verlobte und dann Entlobte, das bescheidene, gütige Mädchen, hat er bis aufs Herzblut gequält und geschulmeistert; denn für ihn war auch das vollkommendste Mädchen unfertig, eh' er sichs nicht nach seinem Ideal gemodelt. Es war für ihn minderwertig wie das Mundstück der Klarinette, das man dutzendweise auf der Messe haben kann, das aber unreinen Tones ist; nur das selbstgeschnitzte, der Lippe angepaßte spielt herrlich. Er war dem Weibe ein tyrannischer, unerbittlicher Gott, sodaß ihnen der Atem der Vergnügtheit ausging: weil Körners Mündel sich ihm nach drei Tagen, drei Wochen, drei Monaten nicht heimlich hingeben wollte, schrieb er das Käthchen von Heilbronn, um der Widerspenstigen zu zeigen, wie hingebend die Liebe eines Mädchens sein soll. Und nur Ulrike, die pyladisch gesinnte Schwester, gab ihm zeitlebens Liebe in Fülle; doch an deren Busen ließ sich auch nicht ruhen.

In steter Spannung, in fortgesetztem Kampf des Lichtes und der Finsternis lebte seine mischungsreiche Innerlichkeit. Auf und Ab, Für und Wider hetzten sich in ihm. In Hochmut wollte er Goethen den Ruhmeskranz von der Stirne reißen und lag doch vor demselben Manne in Demut auf den Knien seines Herzens; die Weltliteratur, verlangte er, sollte ihn als Bruder zwischen Sophokles und Shakespeare sehen, und hinwiederum ersehnte er sich das bescheidene Erdenglück: Ein Kind und ein Gedicht. Bis das Leben ihn kleintrat und er nur noch verächtliche Gleichgültigkeit für sich selbst, für seinen Namen, für seinen Ruhm hatte. Und Gott mag wissen, ob er letzthin anders gehandelt hätte als der gänzlich verwirrte Sosias, so ihm ein Merkur-Halunke entgegengetreten wäre. Diese Selbstentäußerung war aber nicht mehr die Tat des eigensinnigen Kindes, das dem Himmel alle irdischen Güter hinwirft, weil er ihm einen Wunsch versagt: es war die müde Gelassenheit eines unglückseligen Weltkindes.

Soweit sollte der Glaube an die Wendung zum Guten in dem vernichtet werden, der mit dem helläugigen Freunde unterwegs war und zur Stunde wiederum diesem Glauben mit der Inbrunst aller zum Unglück und Untergang Gezeichneten anhing. Denn mählich, unter dem Rhythmus der Reise, kam die Gährung des Sauerteigs, den Kant in seine vielweltliche Seele gesenkt hatte, zur Ruhe; mählich verblaßte der Schreck, der ihn in die Flucht gejagt, da er sein inwendiges Bild zuerst geschaut. Er genoß die dresdner Eindrücke, pries im Erzgebirge die vaterländische Welt als ein herrlich Himmelsgeschenk, versank auf Schloß Lichtenstein bei Zwickau ganz in romantisches Weltsehnsuchtsgefühl. An Schwester und Braut schrieb er fröhliche, bilderprächtige Briefe mit naturphilosophisch-dichterischen Gleichnissen. Und auf der Straße von Reichenbach nach Würzburg baumelte, wie ein Gemütspendel, der von kleinen bräutlichen Händen gestickte Tabaksbeutel mit dem schon abgeschlissenen Band immer lustiger am Westenknopf. Und in Würzburg selbst ließ seine Penthe-

silea-Seele ab, in den eigenen Busen niedersteigend, vernichtende Gefühle auszugraben; ließ ab, den Pelion auf den Ossa zu türmen. Dort wurde diese Seele zärtlich und friedlich und sehnsüchtig nach dem Rosenfeste.

Darum erinnerte sich Kleist dieser würzburger Reise später stets als Akt der Wiedergeburt und wiederholte sie noch oft: sein großer Spaziergang durch Deutschland, die Reise nach Frankreich und der Schweiz sind nichts weiter als Wiederholungen; sind Wiedergeburten nach Retiraden vor dem zweiten Ich. Und auch die Wannsee-Katastrophe am einundzwanzigsten November 1811 ist eine würzburger Reise rediviva. Seine Seele war so wund geworden, daß ihn das Taglicht schmerzte, wenn er die Nase aus dem Fenster steckte: da riß er in wollüstiger Grausamkeit den Dämon Kleist aus dem Menschen Kleist gewaltsam heraus; blutig wie Achill ging er zu den Rosenfesten des ewigwährenden Friedens. Doch da begleitete ihn kein heller, gütiger, spannungslösender Freund, sondern eine willige, selbsterlösungsbedürftige Frau. Die lebende Kleistfamilie rümpfte die Nase und schwieg diesen verpesteten Auswuchs ihres adligen Stammes tot, und die um Gott versammelten Ahnen kamen auf recht lange Zeit um den ungetrübten Genuß der himmlischen Freuden.

Pferde und Wagen aber, die den verblendeten, von Vaterland, Familie und Leben vernachlässigten Jüngling diesmal führten, hoben Hufe und Räder und fuhren ihn durch Unendlichkeiten und Ewigkeiten. Wo ihn Sophokles und Shakespeare als Bruder empfingen und ihn in ihre Mitte nahmen. Weil dieser Unglückselige sich im Leben nie in der Mitte der Gefühle und Gedanken, der Sehnsüchte und Erwünschtheiten hatte halten können.

Agnes Bernauer

Hie Mensch, hie Menschheit! Hie Mannesrecht, hie Fürstenpflicht! Hie Leidenschaft, hie Staatsraison! Kühl, klar und scharf stellt Hebbel diese Antithese auf. Wer in der Mitte des dritten Aktes noch nicht weiß, worauf der Dichter hinauswill, den belehrt ein Redekampf zwischen Herzog Albrecht und Kanzler Preising: „Ich soll dem Weibe, mit dem ich vor den Altar trete, so gut wie ein andrer Liebe und Treue zuschwören — darum muß ichs so gut wie ein andrer selbst wählen dürfen!" „Ihr sollt über Millionen Herr sein, die für Euch heute ihren Schweiß vergießen, morgen ihr Blut verspritzen und übermorgen ihr Leben aushauchen müssen: wollt Ihr das alles ganz umsonst? Einmal müßt Ihr auch ihnen ein Opfer bringen." Unsre Antwort wäre: wo denn geschrieben steht, daß jene Untertanen Schweiß und Blut und Leben lieber für den Gatten einer Fürstentochter

als für den Gatten einer Bürgerstochter lassen würden? Aber darauf kommt der junge Herzog nicht. Er prüft und zweifelt nicht — er glaubt. Auch Hebbel ist konservativ und gläubig. Er rührt nicht an den Schlaf der Welt. Vor alters ist einmal beschlossen worden, daß Herrscher gleichgeborene Frauen haben müssen, und so ists recht — so ists vernünftig, eben weil es ist. Aus Gründen der Vernunft, die unvernünftig sind, wird Schönheit, Licht und Wärme aus der Welt geschafft, wird Agnes hingemeuchelt. Albrecht, ihr Gatte, müßte unversöhnlich rasen. Hätte Hebbel dieses deutsche Drama ausgedichtet und nicht blos gedacht, dann würde es ja wohl so sein. Aber vor dem Ende zaudert er hamletisch, wägt er ab und grübelt nach Gerechtigkeit. Auf fünfthalb Akte, die in Augsburg, München, Vohburg, Regensburg und Straubing spielen, folgt ein halber Schlußakt, dessen Schauplatz das Gehirn des Dichters ist. Hier ist Herzog Albrechts Haltung zwar von höchster Sittlichkeit, aber — aber auch durchaus unmenschlich. Die Verkürzung, die der Dichter vornimmt, ist zu heftig. Bis dahin hat jeder Vorgang dieses Dramas soviel Zeit gebraucht, wie er in Wirklichkeit gebrauchen würde. Plötzlich überschlägt der Dichter Jahre. Er ersetzt den blut- und lebensvollen Gatten eines Frauenwunders ohnegleichen, der vom grauenvollsten Mord ins Mark getroffen ist, zu unversehens durch den Erben Bayerns, der erst nach lange durchgelittenem Schmerz und mit verharschten Wunden, weise, mild und resigniert das Wohl des Landes über sein privates Unglück stellen würde. Albrecht, ein simples Menschenkind, wird eins, zwei, drei groß und abscheulich. Wenn man sich fragt, warum man schließlich unergriffen bleibt: da liegt der Grund. In Handlungsweise und Geschick jedwedes Dramenhelden müssen wir uns selber wiederfinden. Der Grieche Gyges und der Lydierfürst Kandaules sind mir Brüder, weil ihre Taten, ihre Leiden täglich irgendwie auch meine werden können. Der alte Herzog Ernst, der Schleier, Kronen, rost'ge Schwerter höher achtet als ein blühend junges Menschenleben, und sein Sohn Albrecht, ders begreift und reuig vor dem Vater niederkniet: sie sind für mein Empfinden Posten im Exempel eines Dichters, der aufhört, es zu sein, sobald die Rechnung aufgeht.

Und doch! Noch Hebbels Homunculi haben mehr Existenzberechtigung, weil sie zum mindesten den Geist ihres Ersinners haben, als die drallsten Geschöpfe der meisten übrigen Dramatiker. Darum sollte man ein Theater, das Hebbel spielt, ohne es eigentlich nötig zu haben, auch dann nicht entmutigen, wenn es nichts weiter als den guten Willen hätte. Hebbels Worte deutlich zu hören, wäre ja schon Gewinn.

Aber an der Aufführung des Neuen Schauspielhauses ist diesmal mehr zu loben. Zunächst hat man das übertrieben ausführliche Stück mit Geschmack und Geschicklichkeit auf das Maß eines Theaterabends, auf dreizehn gedrungene Bilder gebracht. Diese Bilder sind in Rahmen gefügt, die manchmal heben und niemals drücken. Mit den sparsamsten Mitteln hat Herr Svend Gade eine mittelalterliche Atmosphäre geschaffen, die nur einmal sich nicht in einem Theater des Jahres 1911, sondern des Jahres 1861 auszubreiten scheint: da nämlich, wo die Zuschauer des Turniers von Regensburg auf den Prospekt gemalt sind — wie wenn es nicht wesentlich schwerer wäre, diese Zuschauer für Menschen zu nehmen, als sich die nötige Menge Volkes hinter dem Vorhang zu denken. Daß die Drehbühne blitzschnell funktioniert, erhöht den Eindruck, den von den Darstellern keiner schädigt, und den drei nachdrücklich fördern. Wenn man vor Frau Erika von Wagners Agnes die Augen schlösse, so wäre sie verloren; wenn man sich bei ihren Reden die Ohren zuhielte und immer nur ihren Partnern zuhörte, so könnte man sich diese passive Figur nicht bezaubernder wünschen. Nach drei Rollen läßt sich leicht feststellen, daß wir es hier mit keiner Schauspielerin zu tun haben; aber gerade in Berlin, wo Häßlichkeit fast schon eine Empfehlung für die Bühne ist, können wir auch Schau-Spielerinnen gebrauchen. Herr Willy Loehr wirkt vorläufig wie ein feisterer und trotzdem intelligenterer Christians ohne Maniriertheit und Gefallsucht. Für Herzog Albrecht war ihm günstig, daß er weniger jung aussieht, als die Gestalt gemeint ist, weil dadurch die Unglaublichkeit der letzten Szene abgeschwächt wird. Alles in allem aber ist das alte Neue Schauspielhaus mir lieber als das neue. Herr Lind als Bernauer: ein ehrenfestes Haupt von hitzigem Bürgerstolz, ein herzlich guter Vater und ein Mann, dem die Beschäftigung mit der Antike durchaus zuzutrauen ist. Herrn Ziegels Kanzler: ein feiner Graukopf voller Menschlichkeit, die hier und da ein bischen übertropft. Am wuchtigsten Herrn Hartaus Herzog Ernst. Tief aufgewühlt und dennoch streng und karg gefaßt. In jener letzten Szene — über die kein Mann und keine Frau hinwegkommt — deklamiert er, weils unmöglich ist, sie durchzufühlen. Bis dahin aber hat sein bloßer Anblick schon gebannt. Nie gibt er einen ‚Herzog', immer einen Menschen. „Alles, was den Staat angeht, läßt die Menge kalt", schrieb Hebbel nach der münchner Aufführung an seine Frau. In Berlin wars umgekehrt: hier hat nur, was den Staat angeht, die Menge und den Kenner interessiert.

Dehmels neues Drama / von Julius Bab

In einer der ersten Nummern der ‚Schaubühne' schrieb ich über „das neue Pathos", jene neue sprachliche Gewalt, die unsere Zeit durch ein paar große Lyriker erhalten habe, und deren Anwendung auf die dramatische Form Hofmannsthal bereits versuche. Und als ich jene Studie über das werdende neue Drama bald darauf in einem Bändchen zusammenfaßte, fügte ich diesem Kapitel eine Anmerkung hinzu, in der ich von Richard Dehmel und seinem einzigen damals bekannten, wenig glücklichen Versuch eines Dramas sprach und erklärte: „Niemand kann sagen, ob wir nicht Großes erleben werden, wenn der reifgewordene Stil dieses großen Dichters und starken Menschen noch einmal mit der dramatischen Form vermählt wird."

Das ist sechs Jahre her, und nun hat man vor wenigen Tagen im Deutschen Schauspielhaus von Hamburg eine Komödie ‚Michel Michael' von Richard Dehmel zur Aufführung gebracht. Wer all diese Zeit mit großer Spannung auf dieses Ereignis gewartet hat, der muß sich jetzt mit allem Ernst und bestem Wahrheitswillen die Frage vorlegen, ob dies nun Dehmels Vermählung mit der dramatischen Form gewesen ist. Ich vermag diese Frage nicht zu bejahen. Mir ist das Drama diejenige Form der Dichtkunst, die ihre Wurzel in dem leidenschaftlichen Erlebnis aktiver und daher praktisch sprechender Menschen hat. Ein vollsinnliches Erlebnis ist auch hier Voraussetzung, freilich ein Erlebnis, das seiner besondern Art nach Symbolkraft, Bedeutung für die Beziehungen der Menschen in Welt und Gesellschaft gewinnen wird. In Dehmels Komödie aber steht in allem Anfang der Lehrwille, die Bedeutung: Der deutsche Michel will sein Haus verkaufen, er will sich von den städtischen Kulturträgern beschwatzen, von den Phrasen der Gesellschaftsretter verführen lassen. Auf dieser schon ganz bedeutungsvollen Metapher ist das Spiel erbaut: Michel steigt in Gesellschaft der drei deutschen Nothelfer, Eulenspiegel, Eckart und Rotbart, zum Maskenfest in die Stadt herab, obwohl Lise Lid, sein Mündel, seine liebe singende Seele, ihn warnt; Michel wird wirklich sein Haus an den Bergrat los, und Landrat und Bürgermeister, Pastor und Kaplan amüsieren sich über ihn und seine „romantische Gruppe" und machen ihn betrunken; Michel träumt einen allegorischen Traum, in dem ihn Lise Lid als Frau Venus zur Natur zurückleitet, und aufgewacht kommt er den Würdenträgern rechts, den Genossen links so grob, daß es ihm schlecht ginge, wenn die drei Nothelfer nicht zur Stelle wären; Michel hat von der Herrlichkeit der Stadt nun genug, er nimmt seine liebe Lise zur Frau und wird sich neuen Grund mit eigenen Kräften bebauen. Das ist das Stück, das ist die Bedeutung — das ist Allegorie. Keine dieser Gestalten bedeutet sich selbst, keine dieser Situationen kann für sich selber einstehen, alles erhält erst sein Gewicht durch die gedankliche Uebertragung, die wir vor-

nehmen müssen. Und so gibt es keinen geschlossenen Gefühlsstrom, keine künstlerische Wärme.

Aber ist denn das sinnliche Menschenerlebnis wirklich so unentbehrlich einziges Fundament des Dramas? Soll man nicht für die politische Komödie gerade sich auf Aristophanes zum Beweis des Gegenteils berufen? Es ist ein Irrtum! Gerade Aristophanes ist ganz sinnlich und nie allegorisch, er bringt keine Typen, sondern die frechste aktuellste Gegenwart aufs Theater: Kleon, Sokrates, Euripides treten leibhaftigst auf — nur verzerrt sie polemische Leidenschaft und göttliche Spielerlust ins phantastisch Ungeheure; und im ‚Plutos', in der ‚Lysistrata', in den ‚Vögeln' gibt die Lust am märchenhaft tollen Motiv den Grundton an; der Dichter spielt mit seiner Bedeutung. Dehmel hat erfunden um einer Bedeutung willen und hält steif und unerbittlich, Zug um Zug den Sinn fest. Dehmel meint die Gegenwart und greift doch nicht in ihre Sinnlichkeit hinein; so gibt er nur blaßtypische Witzfigurinen. Dehmel entschließt sich aber auch nicht einmal ganz zum rein gedanklichen Vortrag, er macht hin und wieder zage Versuche, diese ganze Bedeutsamkeit zu einer illusionskräftigen Wirklichkeit umzufärben: am Schluß, zum Beispiel, sollen die drei Nothelfer (auch Eulenspiegel, der die Zwischenaktreden hält und zum Ende aus dem Souffleurkasten springt!) als regierender Landesherr mit Ministern demaskiert werden — was nicht nur künstlerisch, sondern auch ideell für den deutschen Zuschauer eine starke Anforderung ist.

So bleibt das meiste im Stück dürr, spröde, brüchig. Das Dehmelsche Pathos, das in seiner Lyrik so unterirdisch donnert, in seinen Essays so klar erklingt, zerreibt sich hier in einer falschen, wie mir scheint, im Grund unkünstlerischen Form zu banalen Deutlichkeiten und trockenen Steigerungen. Aber freilich nicht immer: wenn wir hören, wie Michel einst seine Lise Lid gefunden:

> „einen Kranz wilder Epheuranken im Haar,
> und mit Augen wie der Kuckuck fürwahr —
> ja, so saß sie unter dem Felsenhang
> und sang — und sang —",

da schlägt plötzlich die Seele durch; in die trockenen, von Wissen und Willen zusammengearbeiteten Knittelreime kommt plötzlich der Rhythmus des Lebens, ein Zittern und Schwingen, Bewegung und Klang. Und solcher Stellen, da eingeborene Dichterkraft durch den Bretterboden der Bedeutsamkeit schlägt und die Erde des reinen Gefühls berührt, gibt es mehr; nicht nur, aber freilich vor allen in den wunderschönen Liedern, die dem Stück eingelegt sind. Und auch die Prologe und Zwischenreden des Till Eulenspiegel stehen an ursprünglicher Kraft und Laune auf einem ganz anderen Niveau als etwa jene unsäglich schwierige und dabei krasse Allegorie des dritten Aktes, dieser Bedeutungstraum des blos bedeutsamen Michel.

Leider wurden gerade diese frischen und starken Eulenspiegelreden von einem konventionell bemühten Mimen um all ihre Ursprünglichkeit gebracht. Und überhaupt ist von der Aufführung nicht viel zu rühmen. Ganz wackre, aber nicht sehr interessante, nicht freie, fortreißende Talente in den Hauptrollen, und eine Inszenierung, die lediglich geschickt war. Carl Hagemann hätte viel tun können: er hätte eine stilistische Einheit retten und entweder alle Möglichkeiten realistischer Illusion sammeln und verdichten, oder das blos Bedeutsame zu klarer, kalter Größe aufrichten können. Er ging leider mit dem Dichter hin und her. Wer aus Berlin, das heißt im wesentlichen: aus der Stadt Max Reinhardts herüberkam, der mußte überhaupt im Optischen wie im Akustischen, im Szenischen wie in der Ensembleführung den schöpferischen, einheitlichen, zielsicheren Willen vermissen. Diese Aufführung unterschied sich in nichts von den guten Handwerksarbeiten, die man bei uns im Königlichen Schauspielhaus und im Schillertheater sehen kann. Aber es liegt mir selbstverständlich fern, den wahrscheinlich viel komplizierteren Fall des Regisseurs Hagemann nach diesem einen, unter sehr schwere Bedingungen gestellten Versuch beurteilen zu wollen.

Bei der hamburger Premiere ging das Publikum trotzdem und alledem mit. Mancher Sinn wird sich an der robusten Polemik nach rechts und links gefreut, manch kindliches Auge an dem Spiel der bunten Kostüme geweidet haben. Aber der Jubel, der zuletzt voll und stark durchschlug und wieder und wieder den Dichter Richard Dehmel verlangte, der galt nicht der Aufführung und auch kaum dem Stück. Er galt dem großen Dichter, der hundertmal als Lyriker unser Leben mit den reinsten und stärksten Händen ergriffen und hochgehoben hat; er galt dem großen Menschen, dessen heißes Herz man doch auch in den toten Gängen dieses Stückes schlagen fühlt: frei von jedem zwängenden Vorurteil, aber willig gebunden in jede Liebespflicht. Ganz ein Einziger auf seinem Eigentum, ganz ein arbeitender Bürger in seinem Volke, ganz ein ergebenes Geschöpf in seinem Gotte — das ist Richard Dehmel, und kaum einer in Deutschland heute so wie er. Deshalb soll man seinen Namen rufen, bei welcher Gelegenheit auch immer. Aber bei Gelegenheit dieser Komödie soll man ihm auch freimütig sagen, daß der Weg dieser so herzlich gemeinten Bedeutsamkeiten nicht zum Drama und fort von der Kunst führt. Wenn aber die große Leidenschaft dieses Menschen, die eines bedeutenden Sinnes auch in ihrer blindesten Wahl noch so sicher sein kann, wenn Dehmels Seele sich voll besinnungslos fühlender Liebe irgend eine starke, treue und freie Menschlichkeit in ganz individuellen Aktionen versinnlicht, dann wird seine Vermählung mit der dramatischen Form doch noch gefeiert werden. Richard Dehmel ist erst heute auf der Höhe seines Lebens, und wir wollen von Herzen glauben, was er uns verheißen hat: „Noch steigt die Flut!"

Betty Nansen / von Herman Bang (Schluß)

5

Und der Zufall tat zum zweiten Mal Dienerarbeit.

Das Nationaltheater gab Betty Nansen, die als Magda, Cyprienne und Marguerite gesiegt hatte, als erste Rolle auf seiner Bühne die Martha in den ‚Stützen der Gesellschaft'. Das war eine seltsame Wahl. Aber gerade in dieser Rolle sollte es ihr glücken, zum ersten Mal eine volle Menschengestalt zu schaffen, und vielleicht konnte es ihr nur in dieser Aufgabe ganz gelingen.

Denn bei Henrik Ibsens Martha konnten keine Versuchungen der Vergangenheit ihren Kopf heben. Martha Bernick weist alle Theaterkünste von sich. Für Betty Nansen aber, die zum ersten Mal „nach dem Leben zeichnen" sollte, war die Einfachheit dieser Figur, die alle Theatererinnerungen fortzwingt, ein doppeltes Glück. Ihre Hände konnten diese stillen Linien bewältigen. Sie vermochte diese Silhouette der Entsagung so zu zeichnen, wie sie am Wegsaum des Lebens gesehen, oder wie eine ahnungsvolle Melodie in ihrem eigenen Gemüt sie ihr vorgespielt hatte.

Die Martha, die hier gesehen und geschaffen wurde — geschaffen durch Mittel, die keine ‚Mittel' waren — Martha mit der langen Kette um den Hals, die ein Erbstück oder ein Andenken war; Martha mit den langen schmalen Händen, die sich so häufig gefaltet hatten, wenn niemand es sah; mit der kleinen Schürze, wenn sie still die Lampen des Hauses wartete; mit Augen, die, noch klar, nach einem Traum ausblickten: diese Martha aus dem milden Winkel der guten Schwestern, wo Klagen in bescheidenen Herzen verschlossen bleiben — sie erstand lebendig vor uns, so daß wir ihre ganze Seele erkannten. Ihr tiefes Leid, das ohne Tränen ist, hatte auch Frau Nansen gelehrt, nicht zu weinen. Sie, die so viele Bühnentränen geweint und durch das Vergießen von Tränen des Lebens an Tiefe gewonnen hatte, sie hatte es jetzt dazu gebracht, uns das Bild eines Schmerzes zu schenken, das die Tränen bereits hinter sich gelassen hat.

Als Martha konnte Betty Nansen durch die Einfachheit der Gestalt siegen.

In ihrer nächsten Rolle kam der Stil ihr zu Hilfe. Sie gab eine Königstochter in einem romantischen Schauspiel. Die romantische Form, die die stilsichere Umgebung des Nationaltheaters ihr hierbei aufzwang, wurde ihr ein Gängelband, an dem sie sich halten konnte. Sie erreichte eine größere Linienführung, und mit einer Kraft, in der ihre ganze Persönlichkeit zum Ausdruck kam, schuf sie ein Profil der Grausamkeit, das bereits ihre Lady Macbeth der Zukunft ahnen ließ.

Da war sie ein gutes Stück auf dem steinigen Weg der Menschendarstellung vorwärts gekommen.

6

Glaubte sie, daß sie schon feststehe, und daß die neuen Lehrjahre beendet seien? Denn vorwärts getrieben von einem Drang, zu wachsen und zu formen, der heißer war, als die Staatsbühne ihn mit ihrer Langsamkeit befriedigen konnte, verließ sie von neuem das schläfrige Nationaltheater. Auf einer neuen Szene stürzte sie sich in eine Arbeit, wo eine große Aufgabe die andre ablöste.

Das war zu früh. Denn das neue Theater, sein Publikum und seine Kritik forderten von neuem die Primadonna oder, allenfalls, die große Menschendarstellerin, die Betty Nansen noch nicht war.

Eine neue Kampfzeit begann.

Einige Jahre lang, jetzt aber zum letzten Mal, kämpfte die Primadonna von ehemals mit der Menschendarstellerin, deren Zukunftsmacht wir bereits gespürt hatten. Von den Rollen, die sie hier verkörperte, brachte Björnsons Tora Parsberg ihr den größten Sieg — so groß, daß Tora Parsberg mit ihrem Namen verbunden bleiben wird.

Mit Recht. Denn ihre Persönlichkeit, die während dieser Jahre in allen ihren Rollen hinter ihrer Kunst kämpfte und wuchs, durchleuchtete die ganze Figur. Björnsons Frauengestalt aber lebte dennoch nicht ganz. Die tröstende, die treue, die zärtlich liebende Tora war gefunden. Ihre milden Worte strömten uns mit dem reichen Ueberfluß eines verstehenden Herzens entgegen. Und wie schön redeten nicht ihre liebkosenden Hände! Aber die in ‚Heimat' so triumphierend den Sieg gespielt hatte, vermochte noch nicht den Sieg zu durchleben. In dem Auftritt, wo das siegstrahlende Weib allein zwischen den düster streitenden Männern steht, versagte die lebendige Tora. Nicht, daß Frau Nansen uns plumpes ‚Theater' gab, aber sie hielt sich nur mit Gewalt aufrecht, indem sie sich auf den Krückstock des Stils stützte. Sie stand förmlich auf einem künstlichen Sockel, wo sie monumental wirkte. Es war vorzüglich gemacht. Aber es war nur gemacht, wenn auch auf eine andre und neue Art. Ihre Tora wurde eine Ibsensche Martha, die — den Geliebten gewann.

7

Und abermals wechselte Frau Betty Nansen die Bühne. Sie wurde die Direktrice eines Schauspielhauses.

Aber sie hatte einen Mitdirektor. Und dieser forderte von der Direktrice — ebenso wie der Direktor, den sie eben verlassen, es von seiner Schauspielerin gefordert hatte —: eine Primadonna. Er wollte — gibt es etwas Unüberwindlicheres als die Vergangenheit? — sein Theater mit einer Primadonna teilen. Er irrte sich. Er war einen Kontrakt mit einer Toten eingegangen. Die Sudermannsche Magda war nicht mehr. Sie war tot und begraben.

Eine andre war an ihre Stelle getreten: Betty Nansen selbst.

Vielleicht war es ihr selbst noch nicht ganz bewußt. Die Rolle, in der sie sich zum ersten Mal auf ihrer Bühne zeigte, scheint darauf hinzudeuten. Sie wählte Ninon. Man hielt es für einen Beweis von übermäßigem Selbstvertrauen. Es war wohl eher das Gegenteil: Mangel an Selbstvertrauen. Aus Furcht hüllte die Direktrice sich in Ninons stilforderndes Gewand und stolperte bei der ungeheuren Anspannung.

Sie stolperte und begann zu schwanken. Zwischen Felsen und Klippen und bei der Verwirrung eines Doppelkommandos mußte die Direktrice ihre Zuflucht zu den alten Rollen der Primadonna nehmen.

Frau Nansen wurde wieder Magda und Marguerite. Das Publikum aber ging nicht mit. Denn es erkannte weder die Magda noch die Marguerite wieder.

Es fand nur, oder endlich, Betty Nansen, die sich nie wieder ergeben, nur ihr eigenes Selbst schenken wollte.

8

Ihre alte Rolle der Marguerite gab Betty Nansen den ersten vollen Mut. Hier fühlte sie sich zu Haus in Worten und Szenenführung. Hier wurde sie darum so sicher, daß sie plötzlich — plötzlich für jemand, der ihren jahrelangen Kampf nicht verfolgt hatte — den letzten Fetzen von allem, was Theater hieß, von sich abwarf: das ganze Theater und sogar die Rolle mit.

Jetzt wollte sie selbst zu Wort kommen. Sie wollte verkünden, was sie wußte. Und sie verkündete es durch die alte Paraderolle Marguerite. Das Sprachrohr war gebrechlich, und das Rohr zerbrach unter den Händen der Sprechenden. Aber sie hatte gesagt, was sie wollte und mußte.

Es war nicht zu verwundern, daß diese Marguerite die Menge in Verwirrung brachte. Es konnte nicht anders sein. Zuerst durch ihre Nationalität. Wer Theater verschiedener Länder kennt, weiß, wie jedes Schauspiel, das über eine Grenze geht, seine Farbe und seinen Klang verändert. Durch die, oft mißverstandenen, Bemühungen der Schauspieler und Bühnenleiter wird jedoch in den fremden Schauspielen ein gewisses Kolorit, oder sagen wir: Kostüm bewahrt. Betty Nansens Marguerite hatte dieses Kostüm abgestreift. Dieses junge Weib war typisch dänisch. Und ebenso wie das Kolorit fortgewischt war — wie man ein Gesicht von Schminke reinigt — so war auch das Milieu verschwunden. Betty Nansen stand in dem leeren Raum und war ein junges, dänisches Mädchen, das zum ersten Mal liebt. Daß sie sich früher schon hatte lieben lassen, davon zeugte nur ihre Wehmut.

Als Betty Nansen uns — zum ersten Mal voll bewußt — das Bild des liebenden Weibes schenken wollte, vermied sie alle Dinge, die den Fall hätten komplizieren können. Die Zufälligkeiten der Um-

gebung und die Eigentümlichkeiten eines Sonderschicksals existierten nicht für sie: ein Weib, das liebt, war das Bild, das ihr vorschwebte — das Bild des liebenden Weibes, so wie sie es sah.

Denn bereits in Betty Nansens Marguerite begegnet uns in Umrissen die ganze Auffassung der Liebe, die sie später als Agnete und Gertrud in Fleisch und Blut vollendet ausgeführt hat. Die Liebe, die alles wagt und opfert, die ihr Letztes hingibt, um den Geliebten zu beschützen.

Dieses Beschützende aber, das ein Grundzug ihrer Auffassung i[illegible] hat seinen Grund darin, daß der Geliebte immer und immer jung ist.

Wie eine Lebendige hatte Betty Müller zwischen dem Elfenvolk der Bühne gelebt, und es war ihr, als sei sie um die Jugend der Lebenssonne betrogen worden. Darum lieben Betty Nansens Frauen den jungen Geliebten und seine zwanzig Jahre mit der Liebe der Betrogenen.

So kommt es, daß Betty Nansens liebende Frauen meistens wie ältere Frauen dastehen, fast herbstumschleiert, obgleich sie mitten im vollen Sommer sind.

Und die gedämpfte Farbenmischung ihrer Kunst verstärkt noch diesen Eindruck.

Während aber Betty Nansens Marguerite einen Traum mit dem Leben bezahlt — die Replik: „Was hab ich nicht für den Traum dieser einen Minute geopfert!" ist der Nerv ihrer Marguerite — da hatten sich die bösen Sturmwolken ganz über einen kalten Zuschauerraum zusammengezogen.

9

Man war der Launen dieser Primadonna, die Weiß zu Schwarz und Schwarz zu Weiß machte, wirklich müde. Von Theater zu Theater sollte man ihr folgen. Ihre Rollenwahl, die Caprice war, sollte man billigen. Nun wohl, man hatte sich damit abgefunden. Aber jetzt — jetzt betrog sie ja das brave Publikum um die Rolle, die sie gab. Die Herren und Damen erkannten ihre Marguerite nicht wieder. Sie wurden wütend über die Betrügerei der Schauspielerin und entzogen der Direktrice ihr Geld.

Denn sie erkannten nicht, daß der Weg von Theater zu Theater die Wanderung war, die sie machen mußte, um sich selbst zu finden. Und daß die ‚Launen' Kampf und Entfaltung der Persönlichkeit bedeuteten.

Das Publikum kehrte Betty Nansens Theater ärgerlich den Rücken.

Einen flüchtigen Augenblick glückte es ihr, es zurückzugewinnen — als sie in bitterer Ausgelassenheit sich selbst und die Liebe, die ihr Herz brannte, verspottete.

Sie feierte im ‚Tal des Lebens' einen Triumph als die Landesmutter, die sich einem bäuerlichen ‚Ammenmacher' hingibt.

Mit herber und sprudelnder Ausgelassenheit zeigte sie die ganze Kehrseite der Liebe, zeigte sie uns, woraus das besteht, was unsre sogenannten Herzen bewegt. Der Ammenmacher nahm die Prinzessin ohne viel Umstände in seine Arme. Es war ein bitterer Hohn. Die Prinzessin aber lachte, während sie im Geheimen ihr eigenes Gesicht blutig riß, und das Publikum lachte mit — wie jemand lacht, der nichts versteht: das Haus wurde voll, der Hohn füllte die Kasse.

Aber es war nicht Betty Nansens Absicht, zu scherzen. Sie wollte jetzt, wo sie endlich zu sich selbst durchgedrungen war, ernsthaft über das Höchste reden.

Sie wurde Agnete. Und der Tag des Sieges war gekommen — für sie und für ihre Lebensauffassung. Sie fand in Amalie Skrams mächtigem Schauspiel schließlich die Gestalt, durch die sie, vollkommen Herrin ihrer selbst, ihr eigenes Ich offenbaren konnte.

10

Oft habe ich an ein Gespräch mit der Duse denken müssen, als ich ihr von ‚Agnete' erzählte, dem ich so gern einen Weg in die große Welt bahnen wollte. Ich erzählte von Agnetes Liebe, und Frau Duse lauschte, als lausche sie mit ihrem ganzen Körper.

„Dann aber," sagte ich, „vertraut sie ihm also ihr Geheimnis an."

„Ja, ja . . . welches Geheimnis?"

„Daß sie stiehlt."

Eleonore Duse wandte ihre Augen.

„Für ihn?" fragte sie.

„Nein," antwortete ich und wurde schon besorgt, „für sich selbst."

Frau Duse spreizte ihre Finger, als ließe sie etwas Unbestimmbares fallen, etwas Unsichtbares, das ihre Hand befleckte, und sie sagte nur: „Oh — jamais — —" und sprach im nächsten Augenblick von etwas anderem.

Was aber für die Duse eine Widerwärtigkeit war, gerade das war für Betty Nansen ein Mittel, um das Aeußerste auszudrücken.

Agnete stiehlt. Während der Geliebte fern von ihr war, hatte sie gestohlen, nicht aus Lust, sondern aus Not. Jetzt, wo der Geliebte ihr wieder nah ist und sie zu seiner Frau machen will, braucht sie ihr ‚Gewerbe' nicht mehr und — sie könnte verschweigen, daß Stehlen ihr jemals ihren Lebensunterhalt verschafft hat.

Aber sie will nicht schweigen. Nackt will sie vor ihm stehen. Nackt will sie von ihm geliebt werden. Um ganz geliebt zu werden (und nur das macht das Leben lebenswert), muß man ganz gekannt sein.

Darum spricht sie. Und außerdem: einer Liebe, die alles gibt, muß auch alles verziehen werden können — alles, selbst das Abschreckendste und Gemeinste.

Agnete stahl. Stahl, jahrelang, aus den Taschen ihrer Freunde.

Ja, gemein ist es, das Allergemeinste — und gerade darum soll es gestanden und vergeben werden.

Unvergeßlich wird es allen bleiben, die Betty Nansen in jenen Augenblicken für die Liebe kämpfen sahen. Sie stand in einer seltsamen Stellung, die Arme auf dem Rücken, so wie Märtyrerinnen an den Pfahl gebunden standen, wenn sie den Feuertod für ihren Glauben erwarteten. Und auch den Blick der Märtyrerin hatte sie und deren Gesicht und Worte. Die Märtyrerin war sie, die nur mit ihrem geretteten Glauben leben wollte: ihrem Lebensglauben, daß eine Liebe, die alles gibt, auch alles fordern darf — alles, auch die äußerste Verzeihung. Wie die Märtyrerin forderte sie, wie Maria vor dem Erlöser kniete sie, und ihr Gebet war Anrufung. Das war Hoheit in Erniedrigung und Schönheit in der letzten Wahrheit.

Und — zur Ehre des Publikums sei es gesagt — der Widerstand der Letzten war gebrochen. Mit der äußersten Verkündigung ihres Selbst hatte Betty Nansen ihren äußersten Sieg gewonnen.

Und doch war Agnete noch schöner, als sie verlassen wurde.

Wie aufrecht war sie gewesen, als sie sich geliebt glaubte, wie stolz, wie üppig, wie reich! Und jetzt! Sie schlurfte umher, wie eine, die nicht weiß, wo sie ihre eigenen Füße hinsetzt; zusammengeschrumpft, spitz, hatte sie keine Schultern, keine Brust, hatte sie kein Geschlecht mehr unter ihrem wunderlichen Shawl. Sie war nur ein lebloses Etwas, das herumging. Und als sie dann Abschied nahm:

Ein einzelner Stuhl war etwas entfernt von den übrigen Möbeln des Zimmers hingestellt. Und auf diesem Stuhl saß sie, die Hände schlaff im Schoß. Und wie Agnete dort auf einem Rohrstuhl zwischen vier Leinwänden saß — so saß Betty Nansen mitten in der Wüste des Lebens, in einer Wüste der ewigen Einsamkeit.

Wenn einer unserer Maler dies Bild gemalt, wenn er es bewältigt hätte — er wäre unsterblich geworden.

Hier war der letzte Schmerz ausgedrückt durch eine Kopfneigung und zwei Frauenhände in einem Schoß.

11

In Hjalmar Söderbergs ‚Gertrud' findet Frau Nansen von neuem den Ausdruck für das Grauen der Einsamkeit. In ‚Rosmersholm' fordert sie wieder die letzte Verzeihung.

Als Hilde Wangel aber verändert sie sich plötzlich selbst, wird sozusagen ihr eigenes Gegenstück. Die gebende und opfernde Liebe hatte sie verdolmetscht und war herbstlich schön gewesen. Jetzt machte sie sich zum Frühling, und als Zwanzigjährige forderte sie ihr Königreich. Mit einem Schlage kehrte sie die Dinge um: Sie wurde die Junge, die das Wunder forderte. Und wie die Aufopferung die höchste gewesen war, so wurde auch die Forderung die höchste.

Den Gletscher, den höchsten Gletscher wollte sie erreichen, das Königreich, das ihrer ist, wollte sie in Besitz nehmen.

— — Der psychologische Lauf ist vollendet. Ein Mensch hat ganz für sich selbst Rechenschaft abgelegt. Und während der Mensch Rechenschaft ablegte, hat eine Kunst sich bis zur Vollendung vervollkommnet.

Die Maske des Mimen ist zerrissen und fortgeworfen worden, und nur das menschliche Gesicht selbst lebt und verkündet.

Wenn das kein Siegeslauf ist, gibt es keinen in der Kunst.

Deutsch von Julia Koppel

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Im Burgtheater: ‚Die Liebe höret nimmer auf', fünf Akte von Otto Ernst. Eine fürchterliche Komödie. Von Banalität durchseucht bis in die letzten Kapillarröhrchen des Dialogs. Von einer Sentimentalität durchfettet, die den Schnapskonsum in den Zwischenakten erheblich gesteigert haben muß. Von einem Humor, dessen Billigkeit tief unter Null notiert. Von einer Langeweile, die sich auf die Lunge schlägt und den Atem benimmt. Aber die wienerische Geduld höret nimmer auf. Die Leute saßen ruhig da und ließen sichs viertvalb Stunden gefallen. Und am andern Tag konnte man psychologische Analysen der Dichtung lesen. Und Charakterstudien. Und Kommentare. Und Feinsinniges. Schlenther hätte man ausgepfiffen und wund gehöhnt. Mit dem konzilianteren Berger (Mitarbeiter vieler in- und ausländischer Blätter) ist man konzilianter. Man kann sich denken, mit welch nimmer aufhörender Liebe Baron Berger diese Tragikomödie inszenierte. Der ganze imponierende Burgtheater-Apparat zur Verklärung von Plattheiten stand in Betrieb. Die Trivialität strahlte festlich, und die Langeweile trug Gala. Besondere Reize des Abends: Herr Korff spielte einen schweigenden Oberkellner, Fräulein Kutschera einen Pikkolo, ein ernster Künstler wie der arme Herr Balajthy mußte für eine der vielen ganz nichtigen, hirn- und seelenlosen Nebenfiguren herhalten. Man nennt das: Das Burgtheater besetzt auch die simpelsten Rollen mit Künstlern von Rang. Ich nenne das: armselige Versuche, durch appetitliche Nebensächlichkeiten über die trostlose Hauptsache hinwegzutäuschen; die Personalkenntnis des Publikums wird angenehm gekitzelt. „Was sagen Sie, Herr Stiaßny, der Korff spielt einen Oberkellner, der keine zehn Worte zu reden hat! Großartig, was?" „Sagen Sie, ist das echter Champagner, was der Reimers trinkt?" „Erlauben Sie, was ist das für eine Frag'? Im Burgtheater? Selbstverständlich!" Reimers spielt die Hauptrolle. Das kindlich-Ahnungslose in der Roheit dieses öden Helden bringt er sehr fein heraus. Frau Medelsky stellt eine lieb-treue Jungfrau, Gattin und Mutter dar. Sie ist vom Anfang bis zum

Ende: ein kostbarer Tränenschwamm. Im Anfang einer, den man in Ruhe läßt, zum Schluß einer, den man ausdrückt. Ich schätze die echte, starke, schöne Kunst der Frau Medelsky überaus hoch. Aber das Selbstverständliche, stets Parate ihrer tugendsamen, schmerzgefütterten Innigkeit macht mir angst und bange. Dieses willige Hergeben der Seele für jeden Schmarrn, dieses fortwährende Gurgeln mit Herzblut ist allmählich zum Verzweifeln, und das ewig Opferlämmerne ihrer frumben Magdschaft schon ganz und gar unverdaulich. Man müßte Frau Medelsky eine Zeitlang in die Sonne stellen, wie einen Edelstein, der an Glanz verloren hat.

* * *

Drei Einakter brachte das Deutsche Volkstheater. Am wirksamsten war der den Berlinern wolbekannte, breite saftige Scherz Ludwig Thomas: ‚Erster Klasse'. Ganz ins Wasser fiel: ‚Die lustige Person', Hanswurstkomödie in einem Akt von Julius von Ludassy. Ein Rahmen ohne Bild. Ein hübscher Rahmen. Die primitive Hanswurst-Bühne steht auf der Szene; Kurz-Bernardon, Prehauser — Namen, mit denen sich in der Vorstellung des Hörers allerlei Lustiges und Buntes assoziiert — treten auf, vor und hinter den Kulissen; der Kanzler erscheint, schäkert mit Colombine und spricht ein sehr zeitechtes deutsches Französisch; man hält ihn zum Narren. Das alles ist trocken, hart, spröde; was aber nichts schaden würde, wenn es einen lebendigen Inhalt umschlösse. Der fehlt. Alle Hähne des Humors stehen offen, aber es fließt nichts heraus. Einige Rührung verbreitete ‚Liebestraum', dramatisches Gedicht in einem Akt von Henry Bataille. Genau das, was ein Greisler unter Poesie versteht. Leise Musik hinter der Szene, bläuliches Licht; die Erinnerung (frühere Geliebte) erscheint und kämpft mit der Gegenwart (neue Geliebte). Die Erinnerung siegt. Unablässig redet sie, Vers auf Vers, mitleidslos. Schließlich gibt er nach; auch ein weniger zartes und empfindliches Gemüt als der in Frage kommende junge Dichter hätte diesem gespenstischen Trio von Sphärenmusik, blauem Licht und Deklamation unterliegen müssen. Wozu schwatzt die Erinnerung so umfangreich? Als stumme Person wäre sie unendlich wirkungsvoller. Ihr Gebärdenspiel, ihr Dazwischentreten, ihre kleinen, die neue Liebe störenden Aktionen, das alles ist ja ohnehin deutlich genug. Zudem steht das Problem so einfach: Der Held ist mit der ersten Dame noch nicht innerlich fertig, als er sich der zweiten nähert. Ein individueller Zufall. Dichterisch wäre es gewesen: die ‚Erinnerung' gegen die Gegenwart wirksam zu zeigen, auch wenn sie ganz und gar überwunden ist; von dem Leben der Gefühle nach ihrem Tode etwas ahnen zu lassen; von der mystischen, unheimlichen Macht auch der gestorbenen Liebe. Aber eine, die noch lebendig ist? Die schönere Haare, feinere Hände und ein echteres Empfinden gehabt hat? Um dieser willen

blaues Licht, Schleiervorhänge, Musik und Traum-Phantastik und alles, was unter ‚Poesie' im Büchel steht?

* * *

An der Residenzbühne spielte man — vor einem auserlesenen Publikum von Fach-Erotikern — Frank Wedekinds Tragödie ‚Erdgeist'. Für mein Empfinden litt die Vorstellung unter einem Kardinalfehler: die Männer hatten nicht den Mut zur Lächerlichkeit. Sie waren alle bestrebt, mit tragischen Mitteln tragisch zu wirken, von der Gloriole eines Verhängnisses umstrahlt einherzugehen und eine großartige heidnische Passion zu zelebrieren. Aber ich glaube, der Wedekindsche ‚Erdgeist' wäre heute sinngemäßer als wilde Groteske zu spielen; als eine übertriebene, blutige Farce; als eine aufregend lächerliche Satansmesse. Kurz: als eine Höllen-Belustigung und nicht als eine Erden-Tragödie. Diese vier Akte, jeder mit seinem Knall und Fall; diese vergifteten Männer mit den skurrilen Lähmungserscheinungen an Willen und Verstand und zum Platzen voll von der Phraseologie ihrer Ohnmacht; und inmitten die unzerstörbare Zerstörerin, das verantwortungslose tödliche Lebensprinzip: das alles scheint mehr nach einem phantastisch-verstiegenen, unwirklichen, marionettenhaft-grotesken Stil der Darstellung zu verlangen, als nach dem Stil einer pathetischen Komödie mit Natürlichkeitsfarbe. Auch der Doktor Schön hat nicht das Recht, sich als tragischen Helden aufzuspielen. An allen Ecken und Enden quillt ihm die Lächerlichkeit aus der zerrissenen Seele. Seine moralischen Anklagen gegen den Selbstmörder Schwarz („Mir mein Leben zu zerstören!" schreit er ihm vorwurfsvoll ins tote Gesicht) sind sauer von Ironie und sein Jammer um das „reine Kind Adelheid" (Adelheid heißt sie!) ist weniger ein Jammer, als vielmehr ein böses, faulendes Gelächter.

Ihren schauspielerischen Wert erhielt die Vorstellung durch zwei münchner Gäste, Herrn Albert Steinrück (vom münchner Hoftheater) und Fräulein Eveline Landing. Steinrücks Doktor Schön, eine berühmte Nummer seines Repertoires, hat auch den Wienern imponiert. (Ein wenig monoton schien nur die dauernde Verwertung des Asthmas als Kunstmittel.) Es ist eine Kraftleistung; und ihre verhaltene wie ihre ausströmende Energie, die ganze Technik ihrer Energie bewundernswert. Diese jähen Stichflammen der Wut und Verzweiflung (von einem Atem, der wie ein Blasebalg geht, angefacht); diese Art Affekte zu bändigen, zu drosseln, Erregung zwischen den Zähnen und Fäusten zu zerpressen, zu zermalmen; diese Kunst der ‚packenden' Rede, jedes Wort ein Griff; diese physische und psychische Begabung, eine geballte Persönlichkeit zu spielen; diese Atlethikstückchen des Willens und Zitterparaden des geistigen Biceps: alles war sehr schön, und ich konnte die junge Dame in meiner Nähe wohl begreifen, die einmal übers andremal ausrief: „Das ist ein Mann!" Ja, gewiß. Und

ein glänzender Komödiant dazu, der, mit Nerv und Muskel bei der Sache, den Mut hat, richtiges Theater zu spielen. Und wenn wir nicht in einer so kunstfrommen, dem Ideal ergebenen Zeit lebten, hätte man, zum Beispiel, den Treppensturz des Herrn Steinrück im letzten Akt gewiß da capo verlangt. Wie er so rücklings hinfällt, mit dem Hinterkopf wuchtig auf den Boden schlägt und nun daliegt, ein blitzgefällter Riesenstamm — wie recht hast du, liebe Nachbarin!

Lulu war das hübsche Fräulein Eveline Landing. Das Irrlichtelierende, Gespenstisch-Holde der Figur, das Glatte und Gleißende kam sehr gut zur Geltung. Auch die Melange von Ur-Naivität und Ur-Bosheit geriet, das giftige Gemisch von Lieblichkeit und Grausamkeit, von Instinkt und von Geheimwissenschaft des Bösen. Am besten gefiel sie mir, wie sie dem Doktor Schön den Brief diktiert. Da hat sie, in Blick und Ton, etwas Behexendes, ist sie wie die geschickte Vollzieherin eines höheren schlimmen Willens. Sehr nett sind auch ihre schmiegsamen Bewegungen, ihr seidendünnes Stimmchen, die kindlich-manirierten Spielereien ihrer Finger, Kniee und Füße. Ob sie eine große schauspielerische Begabung ist, wird sich erst zeigen müssen. Ihre Lulu ist so wohl adjustiert, so sauber und sorgfältig in jedem Detail herausgeputzt, so sicher — wer weiß, wie viel Drill zu solcher Freiheit nötig war. Dazu die liebliche Erscheinung des Fräuleins, ihre vielen hübschen Kleidchen, die farblose schauspielerische Umgebung: kurz, der Enthusiasmus hat noch Gründe, sichs zu überlegen.

Der berliner Rosenkavalier / von Fritz Jacobsohn

Es war ein frohes Wiedersehen mit der sentimentalisch-innigen und burlesk-ausgelassenen „Wienerischen Maskerad". Die unnatürliche Hochspannung der dresdner Tage war gewichen. Und geblieben war die Freude an dem Werk, die jetzt nur vorübergehend durch große Längen getrübt wurde. Der Erzieherwille Straußens hatte das einfachste Mittel, aufkeimender Langeweile durch energische Striche zu begegnen, verschmäht. Daß er auch so gesiegt hat, mit all der kontemplativen Beschaulichkeit und den nachdenklich-ernsten Szenen dieser Komödie für Musik: das spricht für den Wert des Werkes.

Den berliner ‚Rosenkavalier' müßte man eigentlich wieder zurücktaufen, so, wie er ursprünglich heißen sollte: ‚Ochs von Lerchenau'. Das soll kein Tadel für die sehr verehrte Lola Artôt de Padilla, sondern ein Lob für Paul Knüpfer sein. Der war wirklich der saftige, düngerduftige Junker, der in der dresdner Uraufführung gefehlt hatte. Knüpfer machte aus dem rüpelhaften Draufgänger fast eine sympathische Gestalt. Die ewig sprungbereite Erregtheit des Schürzenjägers, die verschlagene Schlauheit des mit allen Hunden gehetzten Aben-

turiers, seine Blödheit im Rausch und zum Schluß sogar die echte Träne über die allseitige Blamage: die Gesamtheit der Einzelzüge ergab ein rundes Bild. Gegenüber den ungeheuren gesangstechnischen Schwierigkeiten seiner Partie tat Knüpfer das Klügste, was er tun konnte. Er verwischte nicht nur die Grenzen zwischen Gesang und Sprechgesang und hielt sich stellenweise einfach an die rhythmischen Vorschriften, sondern sprach auch, besonders im ersten Akt, viel mehr, als er sang. Damit schädigte er nicht das Werk, aber schonte sein herrliches Organ. Für beides verdient er Lob und Dank. Mit ihrer Marschallin, die gesanglich und schauspielerisch aus einem Guß ist, rückt Frieda Hempel, schon seit geraumer Zeit unstreitig die vollendetste Koloratursängerin deutscher Zunge, nun auch in die erste Reihe der Sing-Schauspielerinnen großen Formats. Sie zerstörte mit den ersten Tönen die Legende, daß Strauß nicht ‚gesanglich' schreibe, und spielte dann auch den ganzen Schluß des ersten Aktes mit ergreifender Innigkeit. Schade nur, daß sie erst wieder am Ende des dritten Akts auftritt. Offenbar indisponiert war Lola Artôt de Padilla; trotzdem hielt sie sich tapfer und entzückte durch Charme, Schelmerei und Grazie. Ihre Partnerin Fräulein Dux muß noch manches lernen, um innerhalb eines so anspruchsvollen Rahmens bestehen zu können.

Die interessanteste Rolle im ‚Rosenkavalier' spielt zweifellos das Orchester. Aus dieser tausendfarbigen, dem phantasievollen Hirn eines Zauberkünstlers entsprossenen Vielheit eine Einheit zu gestalten, vermag nur die kraftvolle und doch feine Faust eines Meisterdirigenten. Muck, der Straußens Kunst innerlich so fremd gegenübersteht, wie er etwa dem ‚Parsifal' nahe steht, hat hier ein Meisterstück vollbracht. Viel zarter und leichtflüssiger als in Dresden kam die feine Aquarelltusche der belebten Konversation heraus, und die etwas meyerbeerischen lyrischen Kulminationspunkte (Monolog im ersten Akt; Terzett und Duo im letzten Akt) hatten durch schnelle Tempi unbedingt gewonnen. Wenn später doch gestrichen wird, wird das den Gesamteindruck noch verbessern. Aber auch so ist die Aufführung ein Ruhmesblatt in der Geschichte unsrer Hofoper. Die gottgewollte Abhängigkeit vom allerhöchsten Willen, bei dieser Premiere durch die gähnende Leere der Hoflogen kräftig demonstriert, mag die Arbeitsfreudigkeit oft genug hemmen. Umso anerkennenswerter ist die glänzende Lösung der ungemein schwierigen Aufgabe, die Hülsen über alles Erwarten gelungen ist. Für die außergewöhnliche Sorgfalt sprach schon der Rokokorahmen und der blaue Vorhang. Was man hinter ihm sah, an Dekorationen, Kostümen, Beleuchtungen und Szenengruppierungen, war geschickt und sinngemäß. Beachtenswert ist dabei die Tatsache, daß der gesamte Apparat „im eigenen Hause", ohne Zuhilfenahme fremder Kräfte hergestellt ist. Sicher ein gutes Zeichen für die Leistungsfähigkeit unsrer Oper, die sich nun auch bei weniger außergewöhnlichen Anlässen bewähren möge.

Rundschau

Hamburgisches

Alex Otto führte im Deutschen Schauspielhaus den ‚Coriolan‘ auf. Es war eine sehr fleißig vorbereitete Inszenierung — mit viel Waffengeklirr, Massenentfaltung, römisch-meyerbeerisch. Sie verdeutschte ‚Shakespeare‘ mit ‚Speereschüttler‘ und reimte auf Reinhardt: Makart. Gewiß, man braucht den ‚Coriolan‘ nicht zu spielen. Das regiekünstlerische Problem ist ‚Julius Caesar‘ und das menschlich-geistige ‚Timon von Athen‘. Bringt man aber das Schauspiel trotzdem auf die Bühne, so muß ein ganz besondrer Stil gefunden werden. Der die Freude des größten Renaissancebarbaren am Römertum ausdrückt: am bronzenen Klang lateinischer Worte, an Adlerprofilen, an eisernen Träumen; an Frauen, wild wie Pantherweibchen und zart wie Schwäne, die auf träumenden Wassern wohnen; an unbekannter Kraft, an alten Märchen. Und den Abscheu des Königs aller Renaissance vor lahmer Menschlichkeit und toter Kraft. Natürlich würden die Schulmeister an einem solchen Stil Anstoß nehmen; aber kommt es wirklich noch immer auf diese Hüter unsrer Zivilisation an? Carl Wagners Coriolan war über alle Erwartung maßvoll und innerlich. Die Volumina der Ellmenreich Kunst auf Stelzen, aber doch Kunst.

Herr Max Montor, der die Rede so ebenmäßig meistert, las an einem seiner öffentlichen Dienstage Hebbels ‚Moloch‘ und Heines ‚William Ratcliff‘. ‚Moloch‘ drängt nicht zu szenischer Konkretisierung. Ein Hörspiel, das noch nicht recht Schauspiel werden will. Im Grunde ein Anmarsch von unmilden Worten, über denen sich als schwere Wolke eine große Idee lagert. Den ‚Ratcliff‘ aber kann man unschwer auf die Bühne bringen. Sollte es sogar vielleicht gelegentlich tun, obwohl dieses ständige Jonglieren mit dem roten Tod ein bischen unerträglich wirkt. Ob in Heine nicht doch dramatisches, mindestens aber theatralisches Talent lebte? Vom ‚Ratcliff‘, der natürlich unangenehm innig mit dem deutschen Schicksalsdrama zusammenhängt, führen doch auch Wege zu Victor Hugos ‚Hernani‘ und sogar zu Charles van Lerberghe. ‚Ratcliff‘ auf der modernen Bühne: mit gotischen Fenstern, dunkeln Portieren (von Samt), dunklen Teppichen, mit einer feierlich großen, schicksalsmächtigen Uhr (von Ebenholz), mit blutigem Blendwerk im Hintergrunde: ich kann mirs sehr gut vorstellen. Die Sprache ist monoton und zugleich von einem ungestümen, barbarischen Glanz.

Die Dignität des höheren Stils ist im allgemeinen schwer zu wahren, wenn hamburger Uraufführungen in Frage kommen. Leider. Auf den Brettern des altonaer Stadttheaters etablierte sich eine mittelalterliche Welt. Saat von Leo Lenz gesät, dem Tage der Garben zu reifen. Nährende Säfte bezieht diese Saat vor allem aus dem jus primae noctis. Nichtvorhandene Gefahren, tout - comme - chez - nous-

Anspielungen, ein ideologischer Ueberbau und ein nicht unzynischer Unterbau machen einen Butzenscheibenulk aus. Arthur Sakheim

Frau Raufenbarth

Diese Arbeit gehört eher ins Cinema als ins Deutsche Theater von Cöln: es ist ein Stück im Plakatgeschmack; mehr Menagerie als Drama. Nicht weniger als vier Personen sterben — und zwar die Tochter der Raufenbarth (Lina mit Namen), ihr Geliebter (eine Art Escamillo vom Spittelmarkt), ihr Papagei und endlich als Zugabe die Frau Veterinär von oben. Doch mit Sterben ist eigentlich noch nichts gesagt. Man muß nämlich wissen, auf welche Art und Weise sie sterben, wieviel Stunden lang sie Todesqualen ausstehen müssen. Wahrhaft markdurchdringende Leidenschaften entfalten sich dabei; Leidenschaften, die etwa sagen: „Jetzt bist du mein fideler Schneck", oder „Mutter, nimmst Du mir das letzte auch noch, die Erinnerung?", oder „Nur über meine Leiche geht der Weg". So schöne Sachen kommen vor. Und nun erst die Handlung! Mehr Bewegtheit kann man nicht gut verlangen. Da ist zuerst der alte Drache, die Raufenbarth; stachelig wie ihr Name ist auch ihr Herz. Bringt sie es doch fertig, ihrer Tochter die glühende Liebe zu einem jungen Adeligen zu mißgönnen, der gänzlich abgebrannt ist. Aber Linas Gemüt ist dafür um so weicher. Siehe, sie konnte ihren Robert nicht länger schmachten lassen, und so wurde sie, wie man in Romanen sagt, „vor Gott sein Weib". Aber jeder weiß auch, daß diese Situation, so schön sie klingt, bald ihre Unbequemlichkeiten hat, und daß die Weiber vor Gott dann meistens Eile haben, auch Weiber vor den Menschen zu werden. Auf diesem Punkt ist Lina jetzt mit ihrem ‚Mann'; beide wollen einen letzten Sturm auf die Mutter wagen. Doch eine Person wie die Raufenbarth pflegt einem Sturm stets dadurch zu begegnen, daß sie zuerst anfängt, und zwar tut sie's mit reeller Rückendeckung: sie hat für Lina einen reichen Amerikaner, einen Menschen „mit zwei Farmen in Florida", aber von äußerst abstoßender Gemütsart. Den will Linerle natürlich nicht, wobei man ihr zustimmen muß. Nun ist also die Situation genügend geladen, und einer nach dem andern kann sterben. Im ersten Akt stirbt nur die Frau Veterinär von oben. Im zweiten Akt dagegen sterben gleich zwei — und zwar erstens der Kakadu, dem die Raufenbarth den Kopf umdreht; zweitens Robert, der Geliebte, den der Amerikaner auf offener Straße niederknallt. Man muß zugeben, daß es danach schwer war, für den dritten Akt noch eine Steigerung zu finden. Dauthendey findet sie. Linerle macht vorerst einmal ausbündig in Wahnsinn, und als alles bis zum höchsten gestiegen ist, zündet sie schnell die elektrischen Lichter an, stellt sich auf den Tisch, läßt Masken um sich tanzen und sticht sich das Brotmesser ins Herz. „Das kommt von ihrem verfluchten Verstand, Frau Raufenbarth", knurrt die Dienerin. Möglich, darüber will ich nicht streiten. Aber vom Verstand Max Dauthendeys kommt dieses Stück nicht; soviel halte ich trotzdem von ihm. Saladin Schmitt

Aus der Praxis

Regiepläne

Drei Siege

Drei Akte aus dem Leben Friedrichs des Großen von Leopold Adler.
Verlag und Bühnenvertrieb von Erich Reiß in Berlin

Dekorationen

I. Rheinsberg

Wie im Buch beschrieben; nur führen keine Stufen zu den Zimmertüren rechts und links.

II. Pfaffendorf

Hinten neblige Landschaft. Vorne links liegt schräg ein Baumstamm, dahinter zwei Steine und ein Baumstumpf vor einem Lindenbaum (vor dem später der König sitzt). Zwischen dem liegenden Baumstamm und den hinteren Sitzen wird das Lagerfeuer angezündet (elektrisches Glühlicht, dessen Schein besonders auf den König fällt). Anfangs lagern auch die Unteroffiziere in dieser Gruppe. Auf dem Baumstamm wird später von Eichel die Karte ausgebreitet, so daß sie vor dem König und auch vor Zieten liegt, der dabei rittlings links auf dem Baumstamm sitzt. Auf den erhöhten Stein rechts vom König wird das Schreibzeug gelegt.

Weiter nach hinten, gegen die Mitte zu, führt eine schräge Bahn auf eine unregelmäßige Erhöhung, die sich quer über die Bühne zieht. Von diesem Hügel führen Abgänge nach beiden Seiten und ein andrer nach hinten in die offene Versenkung, aus der der König auftritt. Noch ein Abgang führt nach hinten links (Abgang des Bernburger). Am Schluß steht der König oben; um ihn, nach vorn zu, nur etwas tiefer, die Offiziere; die Soldaten mehr nach hinten zu. Der meldende Offizier kommt aus der Versenkung.

III. Sanssouci

Die Szene vor dem Schloß (die nicht gestrichen werden darf) kann, falls das Podium mit der nächsten Dekoration nicht vorgerollt werden kann, so eingerichtet werden, daß es schon in der zweiten Gasse steht. Die Wand der ersten Dekoration teilt sich dann auf der verdunkelten Bühne nach rechts und links und bildet die äußere Umrahmung des Bibliothekzimmers. Der Schreibtisch steht links; in der Szene vor dem Schloß sitzt der König links vom Tisch, später rechts vom Tisch. Tisch und Stühle werden, wenn die Bühne verdunkelt wird, nach Bedarf zurechtgerückt. Der allgemeine Auftritt im Zimmer ist von der linken Ecktüre aus. Nur Anna, Hans und Adriani treten aus der Glastür rechts auf.

Beleuchtung

I. Rheinsberg

Hell. Auf die Terrasse fällt gelbliches Sonnenlicht, geht später im 14. Auftritt auf das Stichwort: „Die Estaffette traf soeben von Wien ein" in dunkelgelb (rosa) über. Sonnenuntergang. Im Kamin Feuer.

II. Pfaffendorf

Beim Aufgehen des Vorhangs vorne dunkel, einzelne Mondscheinstreifen, vom Schatten unterbrochen — Prospekt schimmert durch die Bäume im Mondschein. Beim zweiten Auftritt wird es auch vorn hell. Bogenlicht von oben I. Während des dritten Auftritts fällt allmählich auch von oben IV Bogenlicht zwischen die Bäume, so daß der Auftritt des Königs nicht im Dunkel vor sich geht. Das hintere Bogenlicht schwindet gegen den Schluß des fünften Auftrittes; es kommt während des achten Auftrittes langsam wieder hervor und schwindet dann gänzlich, nachdem Fouqué abgetragen worden ist. Auch das vordere Bogenlicht schwindet, nachdem Zieten sich abseits gesetzt hat. Es wird auch vorn dunkel. Morgengrauen. Das Bogenfeuer, das im achten Auftritt halb erlosch, wird zum Schluß des neunten Auftritts wieder hell. Während des Monologs darf kein Beleuchtungswechsel eintreten; erst nachher Uebergang zur Morgenröte.

III. Sanssouci

Vor dem Schloß Mondschein. Im Schloß ein Fenster beleuchtet. Es wird vor der offenen Verwandlung dunkel, nachdem der König mit dem Licht zurückgetreten ist. Nachdem die Verwandlung vor sich gegangen ist, wird das Zimmer, sobald Strutzky dem König voranleuchtet, durch eine Vorderrampe auf dem Podium hell. Im Proszenium bleibt die Vorderrampe dunkel. Im Kamin Feuer. Während des sechsten Auftritts wird es hinter dem Fenster etwas heller; in der Schlußszene bricht bei den Worten: „Die alte Festung ergibt sich", die Sonne durch das Fenster rechts.

Kostüme

I. Rheinsberg

Der König: Hellblauer Uniformrock, offen, unten nicht zurückgeschlagen, mit Silberschlangen gestickt. Weste silbermoiré, bordiert; darüber gelbes Ordensband mit Stern. Degen. Schuhe und Strümpfe. Großer Hut, mit feinen Reiherfedern ringsum. Er legt ihn nach seinem ersten Auftritt ab, auf den Tisch unter dem Blumenthron — und setzt ihn in der Schlußszene wieder auf. Gelockte Puderperücke. Handschuh, dann ausziehen.

Die Damen: Rokokokostüme in zarten Farben. Shawl. Handschuhe. Finette (später als Amor) Tunika. Köcher und Pfeile. Juliane (später im rosagriechischen Gewand mit Stern).

Fünf Kinder in zartfarbigen Tunikas mit Blumen; drei schwarz.

Abbé: Im schwarzen Abbékostüm. Handschuhe.

Pöllnitz: Elegantes Rokokokostüm. Orden. Handschuhe. Jordan, Knobelsdorf, Pesne: Einfacher. Handschuhe. Eichel: Dunkel. Mappe.

Bauer: Langer Bauernrock. Braunes Haar. Feste Schuhe und Strümpfe. Schultheiß: Brauner Rock. Braune Perücke mit Zopf.

Diener: Geschlossener Rock. Pagen: Dunkelrot.

Chasot: Seladongrüner Uniformrock mit Goldbesatz und Fangschnüren. Weste. Gelbliche Hose. Degen. Hut. Schuhe.

Kayserlingk: Blauer Uniformrock mit weiß. Weiße Hose. Hut. Degen. Schuhe. Strümpfe. Als Herold ein Ueberwurf mit gestickter Sonne. Stab.

Schwerin: Dunkelblau, unten nicht zurückgeschlagen, rote Aufschläge, goldene Litzen. Weiße Hose und Weste. Hut. Degen. Stiefel. Handschuhe.

Badenbroh: Blauer Rock mit weißen Schnüren, rote Aufschläge, zurückgeschlagen. Gelbe Hose. Stiefel. Handschuhe.

Die zehn andern Offiziere: Von verschiedenen Regimentern mit Rokokozopfschmuck. Hauptsächlich ist A. das Kronprinzenregiment vertreten. Blau, silbergestickt, rot ausgeschlagen, unten nicht zurückgeschlagen, weiße Gamaschen,

gelbe Hose, Hut mit Federbesatz. B. Offiziere vom Regiment Schwerins. Dunkelblau, weiße Borte, rechts und links von roten Streifen durchzogen, in der Mitte rote Schlangenlinien.

Siehe: Knötel, Uniformkunde, Verlag Max Rabenzien in Rathenow. Einzelne Tafeln à 40 Pfennig.

II. Pfaffendorf

Hierfür kommen nachfolgende Tafeln dieses Werkes in Betracht:

Aus Band I, Blatt 6: Prinz Heinrich Reg. 18. Schwerin. 13. Zieten.
„ „ I, „ 41: Dragoner Bayreuth. 22. Kürassiere.
„ „ II, „ 1: Grenadier-Batt. 37. Freicorps.
„ „ III, „ 46: Garde du Corps, Liegnitz. 56. erstes Bataillon Garde, vorher Kronprinzenregiment.
„ „ IV, „ 21: Artillerie.
„ „ VIII, „ 41: Lübecker Grenadiere. 57. gelbe Dragoner.
„ „ „ 47: Grenadier Garde-Batt. 6. 55. blaue Husaren.
„ „ IX, „ 13: Dragoner Pommerske.
„ „ X, „ 36: Infanterie Forcade. 21. Ulanen.
„ „ XI, „ 23: Braune Husaren Werner.
„ „ XIV, „ 26: Infanterie Belowe. Tambourspielleute. Weißer Besatz mit blauen Streifen. Schleifen auf der Brust. Doppelte Borten und doppelte Aufschläge auf dem Aermel.

Während im ersten Stück (Rheinsberg) die Uniformen und Perücken fein und sauber sein müssen, sind sie im zweiten Stück (Pfaffendorf) nachlässig, beschmutzt, zerzaust. Perücke ohne Puder. Man vermeide die weiße Farbe bei den Gamaschen und Hosen, da weiß im Mondlicht glänzend wirkt. (Gelbe, graue, braune Farben sind am besten.) Die Offiziere tragen immer Handschuhe, wenn sie auch schmutzig sind.

Der König: Der bekannte dunkelblaue Uniformrock mit rotem Plüschfutter, auf einer Seite aufgeschlagen, auf der andern herabhängend. Besponnene Knöpfe. Stern. Von der gelblichen Weste guckt oben und unten ein Stück hervor. Schwarze, geflickte Samthose. Schwarzseidene Halsbinde. Silberschärpe mit Schwarz durchzogen. Glanzlose Stiefel, aus denen oben grau-gelbe Strümpfe hervorsehen. Der Degen war laut Beschreibung in Menzels Uniformwerk zwei Fuß und 7¾ Zoll groß, Degenknopf 6⅝ Zoll, der Hut war 16¾ Zoll lang (zerzauster, lückenhafter Federbesatz), der Krückstock war 3 Fuß 2¼ Zoll lang. Graue Perücke.

Zieten: Nach dem bekannten Bild, jedoch viel schlechter; Haar zerrauft, herabhängend. Schenkendorf: Infanterie. General: beliebig. Fouqué: Dunkelblau. Harnisch auf der Bahre: Mantel. Möllendorf: Entweder Dragoner oder Garderegiment. Hundt: Knötel I, Blatt 13; Säbel.

Wolfradt: Knötel I, Blatt 13. Blaue Hose, gelbes Leder, darüber gelbe Stiefel. Ungepuderte Perücke. Mütze von Schuppenfell ohne Federstutz. Borten neben den Schnüren auf Dolman und Pelz (blau oder grau). Säbel.

Adjutant des Prinzen Heinrich: I, Blatt 6. Blauer, nicht zurückgeschlagener Rock, gelbe Aufschläge, über der Brust zusammengehakt. Gelbe Hose und Weste, die hervorsieht. Schwarze Gamaschen. Degen und Silberschärpe über dem Rock. Weißer Stern. Von diesem Regiment ist sonst kein Mann auf der Bühne.

Rohdich: Blauer Rock.

Zwei Adjutanten: Blauer Rock. Korporale: Verschieden. Dunkle Gamaschen. Wachtmeister: Stiefel, Säbel.

Ueberläufer: Heller Rock.

Eichel: Wie zuerst, ohne Spitzen. Tasche. Dunkelblauer Mantel.

Zehn Offiziere: Verschieden. Einige mit Mänteln.

Acht Bernburger: Ohne Hutschnüre; alle andern haben welche. Ohne Seitengewehr.

Zwölf Soldaten: Verschieden.

III. Sanssouci

Der König: Rock wie Akt zwei, zurückgeschlagen. Die dritte Perücke mit weniger Haaren als vorher; nach bekanntem Bild.

Chasot: Reichbesetzter Rock, rot oder weiß. Orden pour le mérite. Hut. Degen. (Bild von ihm hängt im Casino in Pasewalk.)

Rohdich: Dunkelblauer Rock, goldlatzig. Kokarde über dem linken Auge. Hut. Degen.

Sekretär: Schwarzer Rokokorock. Weiße Weste.

Adriani: Vom 1. Bataillon Garde (dem früheren Kronprinzenregiment). Offener blauer Rock. Weiße Litzen. Hut mit rotem Federbesatz. Gelbe Hose. Weiße Gamaschen.

* * *

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Karl Frey und Mathias Blank: Brehms Tierleben, Schwank.

Karl von Holstein (Carl Schmitz): Wenn die Liebe stirbt . . . ., Vieraktiges Drama.

Wilhelm Imperatori: Betrogene Leute, Dreiaktiges Schauspiel. (Ahn & Simrock).

Annahmen

Gerd von Bassewitz: Judas, Drama. Leipzig, Stadtth.

Erich Brüning: Der Herr der Erde, Fünfaktige Tragödie. Frankfurt a. d. O., Literarische Gesellschaft.

Heinrich Heinemann: Der wilde Mann, Vieraktiges Lustspiel. Hamburg, Stadtth.

Peter Nansen: Eine glückliche Ehe, Lustspiel. Berlin, Kammersp.

Hanna Rademacher: Johanna von Neapel, Vieraktiges Drama. Leipzig, Stadtth.

Palle Rosenkrantz: Königliche Liebe, Schausp. Gera, Hofth.

Woikowsky-Biedau: Das Nothemd, Dreiaktige Oper. Dessau, Hofth.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

9. 11. Georg Prinz: Er kann nicht Nein sagen, Vieraktiger Schwank. Altona, Stadtth.

Alfred Schmieden: Die nackte Wahrheit, Lustspiel. Meiningen, Hofth.

Leo Walter Stein und Ludwig Heller: Die Ahnengalerie, Schwank. Wiesbaden, Residenzth.

11. 11. Max Dauthendey: Der Drache Grauli, Dreiaktiges Romantisches Trauerspiel. München, Schsplhs.

Richard Dehmel: Michel Michael, Fünfaktige Komödie. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

Robert Konta: Der bucklige Geiger, Musikalische Komödie ohne Worte. Wien, Volksoper.

Robert Stolz: Die eiserne Jungfrau, Operette, Text von Victor Leon. Wien, Raimundth.

13. 11. Felix Dörmann: Dressur, Komödie. Wien, Residenzbühne.

2. von übersetzten Werken

Paul Bourget: Der Tribun, Schauspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

Jubiläen

Glaube und Heimat: 150, Berlin, Lessingth.

Neue Bücher

Anna Bahr-Mildenburg und Hermann Bahr: Bayreuth. Leipzig, Ernst Rowohlt. 114 S.

Wilhelm Büchner: Goethes Faust,

Eine Analyse der Dichtung. Leipzig, B. G. Teubner. 128 S. M. 2,—.

Max Hartmann: Ludwig Achim von Arnim als Dramatiker. Breslau, Ferdinand Hirth. 132 S. M. 3,40.

Wilhelm Herzog: Heinrich von Kleist. München, C. H. Beck. 694 S. M. 7,50.

Johannes Mayerhofer: Henrik Ibsen, Ein literarisches Charakterbild. Berlin, Hermann Walther. 186 S. M. 3,—.

Alfred Moschner: Holtei als Dramatiker. Breslau, Ferdinand Hirth. 185 S. M. 4,60.

Julius Röhr: Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Dresden, E. Pierson. 318 S. M. 4,—.

Willy Splettstößer: Der Grundgedanke in Goethes Faust. Berlin, Georg Reimer. 191 S. M. 3,50.

Theaterkalender auf das Jahr 1912. Herausgegeben von Hans Landsberg und Arthur Rundt. Berlin, Oesterheld & Co. 181 S.

J. von Werther: Erinnerungen und Erfahrungen eines alten Hoftheaterintendanten. Herausgegeben von seinem Sohn. Stuttgart, Adolf Bonz & Co. 273 S.

Dramen

Max Dauthendey: Der Drache Grauli, Dreiaktiges Drama. München, Albert Langen. 139 S.

Richard Dehmel: Michel Michael, Fünfaktige Komödie. Berlin, S. Fischer. 152 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Das entfesselte Theater. Gegenwart XL, 46.

Leo Feld: Ernst Hartmann. Merker II, 25.

Ludwig Ganghofer: Ringtheaterbrand. Süddeutsche Monatshefte IX, 2.

Edgar Groß: Paul Scheerbart. Bühne und Welt XIV, 2/3.

Max Grube: Das Buch als Rolle. Deutsche Bühne III, 17.

Th. Knorr: Zur Geschichte des straßburger Theaters. Deutsche Bühne III, 17.

Anton Lindner: Ernst Hartmann. Bühne und Welt XIV, 2/3.

Fritz Petschau: Madame Charles Cahier. Theater III, 6.

Lothar Schmidt: Polizei und Bühne. Gegenwart XL, 44.

Ernst Schur: Kleists Entwicklung in seinen Dramen. Deutsche Bühne III, 17.

Margarete Siebert: Kleist und Goethe. März V, 46, 47.

Richard Specht: Caruso-Notizen. Merker II, 25.

Arthur Westphal: Herbert Eulenberg als Dramatiker. Grenzboten LXX, 42.

Zensur

Dem berliner Lustspielhaus ist das vieraktige Lustspiel ‚Das Loch in der Mauer' von Bernstein-Sawersky und E. Schlack verboten worden.

In Königsberg hat die Polizei gegen das Urteil des Bezirksausschusses, das die Komödie ‚Fiat justitia' von Lothar Schmidt und Heinrich Ilgenstein freigab, Berufung eingelegt.

Bilanzen

Die von der Stadt Bernau im vergangenen Sommer veranstalteten Hussitenspiele haben mit einem ziemlich bedeutenden pekuniären Mißerfolg geendet. Trotz dem starken Besuch der Aufführungen sind doch die Unkosten bei weitem nicht herausgekommen. Die letzte bernauer Stadtverordneten-Versammlung gab über die Ergebnisse der Festspiele einigen Aufschluß. Danach sollen die Hussitenspiele im nächsten Jahre wieder veranstaltet werden. Die Stadt wird wahrscheinlich die Garantie für alle nicht durch den 21 400 Mark betragenden Garantiefonds gedeckten Ausfälle übernehmen. Entgegen der ursprünglichen Annahme, daß die Einnahmen 74 967 Mark, die Ausgaben 72 332 Mark betragen haben, stellte es sich heraus, daß der Ga-

rantiefonds in Höhe von 21 400 Mark verloren sei. Es wurde der Antrag gestellt, daß die Stadt für die Festspiele noch einen Zuschuß von 900 Mark leisten solle, wofür sie als Entschädigung die Tribünen erhalten wird.

Vereine

Die Neue Freie Volksbühne hielt ihre diesjährige Generalversammlung im Musiker-Vereinshaus ab. Der erste Vorsitzende, Schriftsteller Hans Land, erstattete den Vorstandsbericht, aus dem hervorgeht, daß der Verein am Schluß des vergangenen Spieljahres rund 50 000 Mitglieder zählte und (außer den alltäglich im Neuen Volks-Theater stattgefundenen) jeden Sonntag Nachmittag in neun berliner Theatern Vorstellungen gab. Die Gesamtzahl der Veranstaltungen betrug 804. Als bedeutendste Errungenschaft des Jahres erscheint die Schaffung des Neuen Volkstheaters, das mit seinem aus 32 Künstlern bestehenden Ensemble den Beweis geliefert hat, daß die Vereinsleitung sowohl in künstlerischer wie geschäftlicher Hinsicht sehr wohl in der Lage ist, auch ein großes Theater zu unterhalten. Aus dem Bericht des Geschäftsführers ergibt sich eine Einnahme von 753 000 Mark und ein Kassenbestand von 48 347 Mark. Der Etat des Neuen Volkstheaters stellte sich auf rund 0,25 Million Mark. Der Aufwand für Renovierung des arg vernachlässigten Hauses war im Kostenvoranschlag um 25 000 Mark und die Ausgabe für das technische Personal um 10 000 Mark zu niedrig veranschlagt. Die Wiederwahl des bisherigen Geschäftsführers Heinrich Neft erfolgte einstimmig. Auf Vorschlag der Verwaltung wurde der bisherige erste Vorsitzende seit 1902, Dr. Josef Ettlinger, dem die heutige Größe und Bedeutung der Neuen Freien Volksbühne in erster Linie zu danken ist, zum Ehrenmitglied ernannt. Den Bericht der Baukommission erstattete als Vorsitzender der Verlagsdirektor Springer. Der Baufonds beträgt nach kaum zweijährigem Bestehen 410 000 Mark; es ist zu erwarten, daß die Summe von einer halben Million binnen kurzem erreicht ist. Damit ist das geplante Volkskunsthaus als gesichert zu betrachten. Auch die vom Baumeister Oskar Kaufmann entworfenen Pläne haben Aussicht auf Genehmigung, so daß der Verein sein großes Ziel im Herbst 1913 erreicht haben dürfte.

Prozesse

Die Klage der Kammersängerin Anna Schabbel-Zoder gegen den König von Sachsen auf Aufrechterhaltung ihres Engagements am dresdener Hoftheater bis 1913 wurde vom Oberlandesgericht abgewiesen. Die Sängerin war auf Grund eines Vergleiches aus dem Ensemble ausgeschieden und focht nachträglich den Vergleich an, da ihre Bedingungen nicht durchgängig eingehalten worden seien.

Personalia

Rudolf Klein-Rhoden, das Mitglied des berliner Kleinen Theaters, hat in Berlin eine Weinstube übernommen, will aber auch weiter Schauspieler bleiben.

Engagements

Berlin (Kleines Theater): Walter Steinbeck vom düsseldorfer Stadtth.

(Komische Oper): Johannes Reinhardt (Tenor) von der wiener Volksoper.

Cassel (Hofth.): Fritz Windgassen (Tenor) vom hamburger Stadtth.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Mizzi Fink (Soubrette) vom cölner Opernh.; Ernst Lehmann (Baß) von Mülhausen.

München (Hofth.): Eugenie May vom hamburger Deutschen Schauspielhaus.

Prag (Dtsch. Landesth.): Friedrich Hölzlin 1911/14.

Weimar (Hofth.): Franz Uhink 1913/16.

Nachrichten

Doktor Rudolf Lothar und Doktor Ernst Welisch haben das berliner Neue Operettentheater gepachtet, um es am ersten September 1912 als ‚Komödienhaus' zu eröffnen. Direktor Palfi gedenkt mit seinem Operettenpersonal in ein anderes, größeres berliner Theater überzusiedeln.

Doktor George Altman, Direktor des Deutschen Theaters von Hannover, übernimmt am ersten August 1913 die Direktion des berliner kleinen Theaters, dessen Leiter, Victor Barnowsky, von Otto Brahm das Lessingtheater übernimmt.

In Bremen nahm die Bürgerschaft mit großer Mehrheit den Senatsantrag an, das Tivolitheater für 916 500 Mark anzukaufen, um ein zweites städtisches Theater daraus zu machen.

In Chicago, das trotz seinen 700 000 deutschen Einwohnern zwanzig Jahre lang von Milwaukee aus mit deutscher Theaterkunst versorgt wurde, hat jetzt Direktor Max Hanisch, früher Leiter des deutschen Theaters von Philadelphia, ein eigenes deutsches Theater gegründet.

Das Königliche Schauspielhaus in Dresden-Neustadt wird 1913 nach Dresden-Altstadt in einen neuen Prachtbau gegenüber dem Zwinger übersiedeln. Jetzt hat eine größere Kapitalistengruppe beschlossen, einer Kaufofferte näherzutreten, die den Erwerb des neustädter Theaters von der Krone zum Preise von 1 300 000 Mark vorsieht.

Die Direktion des flensburger Stadttheaters wird am ersten April 1913 vakant.

Zu Hebbels hundertstem Geburtstag, der auf den 18. März 1913 fällt, sollen in Wesselburen Festspiele sämtlicher Dramen des Dichters veranstaltet werden.

Im wiener Meridienpark ist ein Denkmal Josef Kainzens als Hamlet aufgestellt worden, das von Sandor Jaray stammt.

Es ist eine Kleist-Stiftung ins Leben gerufen worden, die ringende poetische Talente durch rechtzeitige Hilfe davor bewahren soll, unterzugehen. Die Diskontogesellschaft, Berlin W., Kurfürstendamm 163/164, nimmt Beiträge entgegen, die den Vermerk ‚Kleist-Stiftung' tragen.

Im Frühjahr 1912 wird Ernst Possart am berliner Königlichen Schauspielhaus gastieren.

Wegen des Reichstheatergesetzes wird demnächst im Reichsamt des Innern zwischen Regierungsvertretern und Angehörigen der Bühnenwelt, vornehmlich Direktoren bekannter Theater, eine Besprechung stattfinden, in der die Regierung ihre Vorschläge zum Reichstheatergesetz den Sachverständigen zur Begutachtung unterbreiten wird.

Die Presse

Leo Walter Stein und Ludwig Heller: Die Ahnengalerie, Schwank in drei Akten. Berliner Theater.

Vossische Zeitung: Auf eine kritische Würdigung ihres Werkes verzichten die Autoren wohl von vornherein.

Börsencourier: Es gibt allerlei Späße, die weder den Verfassern noch dem Publikum noch den Schauspielern Anstrengung kosteten.

Lokalanzeiger: Dieser lustige Schwank ist eine anständige Arbeit, die zwei wackere Routiniers zurechtgezimmert haben.

Morgenpost: Die Mache dieses lieb vertrottelten Schwankes ist mäßig geschickt.

Tageblatt: Satirische Humörchen trauen sich erst ganz spät, im dritten Akt, hervor. Bis dahin gibt es das übliche chassez-croisez von Liebes- und Liebelpaaren.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Schatten, denen gegenüber das Naturparadies Rousseaus in lockendem Licht wie ein seliger Traum erscheint. Sappho und Medea erfahren es wie Libussa, daß die Berührung mit dem andern Geschlecht den großen Frieden, die innere Einheit einer außerordentlichen Frauenseele stört und vernichtet. Und der Trug, die Wertlosigkeit des lauten äußern und ‚politischen‘ Lebens und Strebens, wie eindrücklich hat sie der Dichter uns in seinem Traumdrama gewiesen; wie dringlich predigen sein Bischof, sein Kaiser Rudolf der Zweite, sein Priester (im Gespräch mit Hero) diese Lehren. Denkt man schließlich an des alten Dichters eigenes ängstlich versponnenes Dasein, an die frauenhaften Züge seines Wesens, an sein Verhältnis zur Fröhlich: dann wird sich ‚Libussa‘ entschleiern als das grillparzerischste aller seiner Werke, ergreifend groß und rührend wie das Geheimnis des Dichterlebens selbst.

Schaut man zurück auf die dresdner Aufführung, so kommen einem fürs erste lauter Worte artigen Lobes in den Mund: Wacker, brav, tüchtig, anerkennenswert. Wir entsinnen uns einiger wirklich sehr schöner Bühnenbilder, darunter des ‚tiefen Theaters mit dem Schloß der Schwestern‘, das eine echte böhmische Waldveste zeigte, mit einem holden Niederblick in Tannengründe über den langen, schattigen Wehrgang. Wir sahen farbige, feingestimmte Kostüme, die ein Künstler von nervöser Fühlsamkeit, der Maler Fanto, liebevoll entworfen hatte. Drei Lieblinge der Dresdner, die Salbach als Libussa, die Ulrich als Kascha, Wiecke als Primislaus, erweckten die Begeisterung der Zuschauer. Und doch nur: anerkennenswert, tüchtig, brav und wacker? Nichts mehr als das?

Der dresdner Hofbühne fehlt, wenigstens für die klassischen Dramen, ein dichterisch nachschaffender Regiekünstler. Ein Regisseur, der die unaussprechliche Innigkeit der Grillparzerschen Muse nachzuempfinden, der den mystischen Gehalt der Dichtung faßbar nach außen zu projizieren verstünde. Wo war jene morgenkühle, fabelgrau dämmernde Stimmung geblieben? Man wird mich belehren: Dergleichen stirbt in der heißen Theaterluft. Mag sein. Aber eins mußte die Regie erkennen: daß in ‚Libussa‘ zwei Stile miteinander wechseln, der Stil des symbolischen Märchendramas und des leichten Märchenlustspiels; und daß dies eine Schwäche des Stücks ist. Auch dem größten Dichter nachzuhelfen, ist keine Vermessenheit, vielmehr eine Pflicht der Regie, da die Theateratmosphäre anderseits soviel Zartes und Feines vernichten muß. Man hätte den Stilunterschied nicht merken dürfen. Die Regie Ernst Lewingers arbeitete ihn heraus. Die lustspielartigen Szenen gerieten ihr grotesk. Die Edlen des Landes waren urkomische Gesellen. Davon hab ich beim Lesen gar nichts gemerkt. Primislaus gab sich als schlauen tschechischen Bauern. Er ist ein armer Edelmann und der leuchtende Ahnherr von Königen und Kaisern. Wenn er, an seinem Tisch von Eisen tafelnd, die Abgesandten empfängt, da muß man fühlen: das ist der kommende Herrscher. All dies ließ uns Wiecke — dieser manchmal wundervolle Künstler — bitterlich entbehren. Als er

dann gegen den Schluß hin, in Liebes- und Fürstenszenen, stärker wirkte, war es zu spät. Frau Salbach, die Darstellerin der Libussa, war in den mittlern Szenen vortrefflich, die geborene Fürstin. Sonst aber spielte sie eben Theater, wie sies kann, nämlich: brav, wacker, tüchtig, anerkennenswert. Ob die Künstlerin den Kern der Libussa-Tragödie wahrgenommen hat? Ob der Regisseur ihr gesagt hat, daß Libussa am Manne stirbt? Von dieser Erkenntnis aus hätte sie ihre Krokustochter gestalten müssen. Die Worte der Wlasta hätten ihr ein Wink sein sollen:

„Du hast vermengt dich mit dem Irdischen,
Bist ausgetreten aus dem Kreis der deinen . . .“

Die Erscheinung dieser Libussa ließ es uns übrigens kaum glaublich dünken, daß sie dem gewaltsamen Aufruf ihrer Prophetengabe erliegen müsse. Libussa ist doch ein junges Mädchen und später eine junge Frau. Aber unser Publikum ist von den Elsas und Brünnhilden der Oper her an matronenhaft gewaltige Mädchen gewöhnt und läßt sich durch ihren Anblick nicht mehr im Genusse stören.

Schmerzlich habe ich das weiße Pferd vermißt. Es ist nicht übertrieben: das weiße Pferd Prischenk, Libussas Zelter, trägt die Märchenstimmung gewisser Szenen mit sich, und wenn es fehlt, so schwindet auch jene. Mit einem Winken in die Kulisse stellt man diesen Mangel nicht wieder her. In der bunten, hübsch belebten Volksfestszene störte ein schreckliches Theaterkind, das blumenbekränzt seine affektierten Sprünge machte und eine Zeitlang der Mittelpunkt des Bühnenbildes war. Erlaubt sich der Ballettmeister solche Scherze, so müßte ihm der Regisseur ein ‚Hand weg!‘ zudonnern dürfen.

Die Aufführung der Libussa zeigte wieder deutlich, über wie vorzügliche Mittel das dresdner Hoftheater verfügt, und wie viel es erreichen könnte, wäre eine ordnende Meisterseele da, die alle diese Kräfte zu harmonischem Wirken vereinte. ‚Getrennt marschieren und vereint schlagen‘, das denkt man sich wohl hier als Motto; aber meist wird ein ‚Getrennt marschieren und vereint verlieren‘ daraus. Gewiß sind hier bureaukratische Verhältnisse im Spiel: jeder macht seine Sache und kümmert sich nicht um die andern, darf es vielleicht nicht einmal. So werden vortreffliche Kräfte vergeudet: Schauspieler vom Range eines Wiecke, Sprechkünstler von der Vorbildlichkeit einer Ulrich, reizvolle Dekorationen, hübsche Kostüme: alles wirkt nebeneinander, nicht miteinander. Und so ist das Ergebnis günstigenfalls: wacker, brav, tüchtig — niemals aber: beglückend, befreiend, ein Eindruck fürs Leben.

Außer diesem Hauptmangel stehen noch zwei fatale Hindernisse der würdigen Wiedergabe der Klassiker im Wege. Der Regie ist es in Jahren nicht gelungen, den Darstellern einen einheitlichen Stil beizubringen. Da haben wir Ultranaturalisten wie den reichbegabten Froböse, Vertreter des deklamierenden Pathos wie die Ulrich und Salbach, Eklektiker wie Wiecke, daneben Routiniers die schwere Menge. Doch immerhin ein prächtiges

Material für die formende Künstlerhand eines echten Regisseurs. Der müßte sich aber auch getrauen, es den ‚Großen‘ offen zu sagen, wenn sie den Dichter nicht verstehen, oder wenn sie nur ihre Rolle kennen und nicht das Stück. Es wäre freilich unbillig, dem beengten Spielleiter eines Hoftheaters zuzumuten, was nur ein Direktor mit eiserner Hand und unbegrenzter Machtfülle durchzuführen imstande wäre.

Für den Unterschied zwischen dem Stil eines Schiller und eines Goethe, eines Grillparzer und eines Hebbel — für den Unterschied der einzelnen Dichtungen dieser Meister, etwa die Kluft zwischen ‚Egmont‘ und ‚Tasso‘, oder zwischen ‚Libussa‘ und ‚Weh dem, der lügt‘ scheint der gewissenhaften, fleißigen Regie des dresdner klassischen Schauspiels ebenfalls jegliches Verständnis zu fehlen. Man spielt Goethe wie Schiller und Egmont wie Tasso. Und dieser zweite große Mangel ist um so lebhafter zu beklagen, als einzelne Leistungen wirklich die höchste Bewunderung verdienen. Aber was hilft das alles, solange das geistige Band für all die Teile fehlt! Das dresdner Schauspielhaus könnte eine Musterbühne für das klassische Drama werden, wenn ein genialer, dichterischer Spielleiter hier freie, freieste Hand bekäme. Aber wann wird das geschehen?! Man wird sich wohl immer begnügen wollen, brav, wacker, tüchtig, anerkennenswert zu spielen, anstatt mit künstlerischem Schöpferwillen die Visionen der Dichter in Leben umzusetzen.

Kasperletheater

Kennen Sie Meier?

Meier mit ei geschrieben? Nicht? Nun, in diesem Falle möchte ich mir erlauben, Sie auf diesen Mann ergebenst aufmerksam zu machen. Er tritt gegenwärtig im Café Bümpliz auf, das, ich weiß nicht mehr genau, in welcher Straße liegt. Dort, inmitten schlechten und unpassenden Tabakqualms, roher Worte und zuklappender Bierglasdeckel, spielt er Abend für Abend, bis ihn eines Tages vielleicht eine kluge Direktion abholen will, woran ich eigentlich keinen Augenblick zweifle, daß es nächstens geschehen wird. Dieser Mann, dieser Meier, dieser Kerl ist ein Genie. Nicht nur, daß er einen lachen machen kann, wie zwanzige in ihrem zusammenaddierten Leben nicht lachen können, zum Zerplatzen, was sage ich, zum Zusammenkugeln, was da, zum Sterben, o Tölpel, keinen bessern Vergleich aus deinem Schriftstellerkopf herausstein-klopfen zu können, nicht nur, daß, sondern daß, bin ich konfus, ja, ganz recht, sondern daß ihm auch die ganz natürliche Aufreizung des tragischen Schauders nichts Unmögliches, sondern eine nur allzu leichte Sache ist. Bin ich eigentlich mit meinem Satz fertig oder nicht? Wenn nicht, so ists gerade eine schöne Sache zum Fortfahren.

Meier trägt auch Couplets vor mit einer fabelhaften Wurstigkeit, und die Sprache, die er dazu spricht, ist wohl die unanfechtbarste, die es gibt,

da er sie gleichsam, Brocken auf Brocken, fallen läßt, daß einer, der zuhorcht, auf den Gedanken kommen könnte, hinzugehen, zu des Mannes Füßen, um die Dinger da aufzulesen. Der Ton dieser Stimme, ich habe ihn nur zu genau studiert, gibt ungefähr klanglich den Eindruck wieder, den der Gang einer Schnecke aufs Auge macht, so prachtvoll langsam, so faul, so braun, so sehr gekrochen, so schleimig, so breiig und so sehr Kommichheute-nichtkommichmorgen hört es sich an. Ein Genuß, ganz einfach. Ich kanns mit bestem Gewissen empfehlen.

Dieser Meier, muß man wissen, wenn man es noch nicht weiß, spielt einen Theaterdiener, seine Glanzrolle, eine Figur mit entsetzlichen Hosen, hohem Hut, angepappter Nase, Schachtel unter dem Arm, Löchern am Ellbogen, Zigarre im Mund, Maul statt nur frecher Schnauze und einem Bündel schlechter Witze auf der Tolpatschenzunge. Diese Figur ist zum Entzücken. Ich für mich habe sie jetzt bald, warten Sie mal, ich glaube, zum fünfzigsten Mal gesehen und bin noch lange nicht müde davon. Man wird eben nie müde, Vortreffliches anzuschauen.

Eine kleine Bühne, grell beleuchtet, ein Tisch darauf, ein Stuhl daneben, das soll das Bureau einer Direktorin vorstellen. Sie selber, die schlanke, jugendliche Frau, gibt bekannt, daß sie jetzt alles habe, was nötig sei, einen Zyklus von Vorstellungen zu eröffnen, nur eben gerade noch so ein Theaterdiener, das fehle ihr, aber sie habe bereits Annoncen in die Zeitungen einrücken lassen und sei nun begierig, wer sich melden wolle.

Tritt wer auf, gleich einem der Unterwelt entflogenen Geiste? Meier. Ei, der Teufel, natürlich, das hat man erwartet, aber sehen Sie, das Wunderbare ist, man sieht sich dennoch im höchsten Grade von der Neuheit überrascht, mit der es Meier mit ei versteht, die Treppe emporzuhosenbeinen, daß man in der Tat glauben muß, er müsse etwas gemacht haben, was in guter Gesellschaft nicht schicklich ist, auszusprechen.

Er meldet sich der erschrockenen Dame, die gewiß schon Oskar Wilde gelesen hat, mit einer sich nur allein für ihn geziemenden Umständlichkeit an, fragt und macht Dummheiten und fragt wieder, will wieder abziehen, tritt wieder auf, geht nochmals, um gleich wieder von neuem zu erscheinen, immer unverschämter, immer unanständiger in Wesen, Wort, Manier, Geberde, Ton und Haltung. Doch bei allem dem ist erstaunliches Talent, zur rechten Zeit eine Schweinerei zu sagen, und sie wie zu sagen? Wie, das muß eben einer gehört haben. Allabendlich hörens zwanzige, dreißige, sonnabends und sonntags achtzige, hunderte, hundertfünfzehne oder einer mehr an.

Ich habe schon gesagt, Meier könne auch tragisch wirken. Um dies zu bewerkstelligen, verändert er einfach seine Stimme und wirft seine Hände hoch, ein Mittel, das noch jedesmal geholfen hat. Alsdann ist er ein Wahnsinniger, ein König Leer; nicht Lear, sondern Leer, weil während dieser Produktion sämtliche Leute das machen, was in dem Vers enthalten ist: Und sie gingen flugs nach Hause! Ich allein pflege dann dazusitzen. Ich erfahre dann, was es heißt, Schreck zu empfinden, wenn plötzlich die Stimme eines Menschen ein turmhohes Haus wird, wie Meier seine, zu dessen offenen Fenstern und Türen irgend ein unbekanntes Ungeheuer herausbrüllt. Wie mich die Angst geschüttelt hat, jedesmal, und wie froh ich war, als aus dem Meier mit dem fürchterlichen oho oder hu oder uá wieder ein Meier mit ei wurde.

Kutsch

Rundschau

Pariser Oper

... „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verstünden und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien (was die Musik anbelangt).“ Immer wieder und wieder kommen mir diese Worte in den Sinn, die der zweiundzwanzigjährige Mozart am 1. Mai 1778 von Paris aus in einem Klagebrief an den Vater schrieb. Gewiß trifft der Ausdruck ‚Vieher und Bestien‘ heute insofern nicht mehr ganz zu, als das gebildete pariser Publikum seit einigen Jahrzehnten wenigstens begonnen hat, mit dem Intellekt nachzuhelfen, wo das Gefühl, wo das Musikgemüt versagt. Aber noch immer fehlt diesem nervösen, revolutionären Volk das ‚Herz zum Empfinden‘ und vor allem das, was der Österreicher unübersetzbar zart und kosend mit dem lieben, so heimatlich wienerwaldlerischen Worte ‚Gusto‘ zu bezeichnen pflegt. Das französische Volk hat wohl Musikmacher, auch wohl Musikanten hervorgebracht, eigentliche Schöpfernaturen indessen — den einzigen überragenden Hector Berlioz ausgenommen — nicht. Leistet einer einmal etwas, im eigentlichen Sinne des Wortes ‚Musikalisches‘, wie etwa Massenet, dann haftet seine Seele an der romantischen Volksliedsehnsucht, an der schwärmerischen Chansonnierpathetik, die ja der Franzose von altersher, wohl eher des amoureusen Stoffes als der Musik wegen, so liebevoll hegt und pflegt. So erklären sich die Erfolge der französischen Chansonnieropern, etwa der ‚Miarka‘ des Alexandre Georges, die nichts als eine Sammlung von provençalischen Zigeunerliedern darstellt. So erklärt sich auch der Erfolg der ‚Legende du Point d'Argentan‘ von Felix Fourdrain, die jüngst das Premierpublikum der opéra-comique zu Tränen rührte. Es ist die romantische Blaublumensehnsucht des französischen Volkes nach Idealität, nach Reinheit und Abgeklärtheit, die in diesen schönheitsdurstigen Menschen immer lebt. Weiß ein Dichter und ein Komponist diese Seelenakzente des französischen Empfindens zu betonen, dann leuchtet in diesen unmusikalischen Menschen, in denen ja stets ein um so heißerer Drang nach musikalischer Erfüllung ruht, plötzlich ein Funke auf: die romantische Schwärmerei erfüllt sich musikalisch, aber in dem fast mittelalterlich dekorativen Sinne farbig erschauter mystischer Tonbilder, nicht überquellend musik-dramatisch. Es ist ungemein charakteristisch, daß es gerade die Massenetschule ist, der die Zukunft der musikalischen Popularität in Frankreich zu gehören scheint. Felix Fourdrain, der junge Komponist dieser Legende von der wundersamen argentanischen Spitze, die, aus den Silberfäden des Madonnengewandes an weißgewandeten Engeln gesponnen, einer armen Mutter Genesung für ihr krankes Kindlein verheißt — Fourdrain ist gleichsam ein Massenet-Präraffaelit, im Sinne der deutschen Nazarener. Er will nicht Massenets süße, weiche Kantilenen modern weiterentwickeln, sondern eher greift er auf den katholisch-femininen Grundzug, auf das Mysterienhafte in den Elementen der Massenetschen Musik zurück, verbrämt dann diese holden Klänge mit Volkslied-

elementen, indem er ein Originalvolkslied als Wiegenlied einflicht, weiß auch die dramatischen Höhepunkte des aus dem malerischen Marienlegendenrahmen nur vorübergehend herausschreitenden Textbuches (das von echten Librettodichtern, Cain und Vernède, herrührt) mehr nur dekorativ hervorzuheben, als breit auszumalen und gelangt auf diese Weise zu einem ganz eigenartigen Bühnenlegendenstil. Wir umschreiten das Bild dieser Legende und bleiben dann zuletzt wie gebannt stehen vor der schönen Schlußapotheose, in der die Mutter Gottes um Genesung für das kranke Kind der armen argentanischen Spitzenklöpplerin fleht, die aus dem Erlös der von den Engeln gesponnenen Wunderspitze ihrem Liebling ärztliche Behandlung wird zu teil werden lassen und ihn zu einem schönen Erdenkindlein wird heranwachsen sehen können ... Aber der Kern dieser Legende ist im Grunde nicht so sehr der Musik als der Malerei oder aber der Kindermärenepik zugänglich: es ist mehr melodramatische Illustrationsmusik, als Legendenoper. Also im Grunde eine echt französisch-‚amusische' Legende. Und ganz ähnlich verhält es sich mit der dreiaktigen antiken Komödie ‚Circé' von Edouard Haraucourt. Auch hier haben wir eine dichterische Verarbeitung der odysseischen Circe-Episode vor uns, die das lyrische, sirenenhafte Element völlig in den Hintergrund stellt und das geistig-philosophische Symbol in nüchtern-lehrhaftem, fast predigtmäßigem Tone breit rhapsodisch vorträgt, ganz unbekümmert um die Verkrüppelung, die auf diese Weise dem antiken Stoffe widerfährt und — wie nennt es doch der Musikgott Mozart? — ‚viehisch-bestienhaft' gleichgültig gegenüber den Anforderungen des Komponisten. Man möchte fast glauben, die Brüder Paul und Lucien Hillemacher hätten sich die Komposition dieser Dichtung förmlich angemaßt, man möchte fast vermuten, in Haraucourts Dichtung eben nichts als eine rein literarisch zu fassende ‚antike Komödie' erblicken zu müssen. So wenig zugehörig, so unmusikalisch außenstehend wirkt die Partitur zu dieser ‚Circé'. Und es ist ungemein charakteristisch für den geringen Wert, den man in Paris auf die Musik zu legen pflegt, daß sich die Kritik, selbst diejenige des offiziellen Konservatoriumsdirektors Fauré im ‚Figaro', zu sieben Achteln mit der pedantischen Sezierung des Textbuches und zu einem Achtel mit der Musik der Brüder Hillemacher beschäftigt. So ist in Frankreich die Musik bereits völlig zur Magd degradiert ... Der Dichter vertieft die Circe-Episode symbolisch: die ‚Schweine', in die die Zauberin die Gefährten des Odysseus verwandelt, bedeuten ihm die tierischen Triebe, denen auch Odysseus selbst eine geraume Zeit verfällt, bis ihn dann das Gewissen, in Gestalt des greisen Gefährten Eurylochus, an sein Mannentum, an seine Gattenpflichten mahnt, und er das Zauberland verläßt. Um dramatische Kontraste ist es Herrn Haraucourt durchaus nicht zu tun. Im Gegenteil, er verstärkt den fast liturgischen Charakter seiner Dichtung noch durch die Hinzufügung des idealen Liebespaares Glycera und Elpenor, in dem er den Triumph der idealen Träume über brutale Erfüllung überaus lehrhaft aufzeigt. Es wirft von vornherein kein günstiges Licht auf die Gebrüder Hillemacher, daß sie sich zur Komposition eines derartig literarisch selbständigen Buches entschlossen. Ein Opernkomponist mit literarischen Ambitionen darf sich denn doch nicht zum Sklaven des Textdichters degradieren. Dies aber haben die beiden freundlichen Brüder getan. Sie ersterben in Ehrfurcht vor der tiefgründigen Symbolik ihres verehrten ‚Meisters' Haraucourt und begnügen sich damit, zu den Wor-

ten und Szenen eine derartig unauffällige Musik zu schreiben, daß man dem Kapellmeister am liebsten zurufen möchte: „Taktstock nieder! Abklopfen! Der Dichter hats Wort!“ Abgesehen von den Instrumentalvorspielen zum ersten und zweiten Akt, ist diese Partitur von einer beispiellosen Überflüssigkeit! Wenn auch der Textdichter den Komponisten nur sehr wenig entgegenkam, so hätten die beiden Brüder gemeinsam doch wohl ein einziges plastisches Thema, eine einzige sinnfällige Charakteristik finden können. Die Musik hätte das Symbol der Circeepisode verklären müssen, statt sie zu entnüchtern. Der Erfolg des Abends? Die Paillettenrobe Redferns, die die geschmeidigen Circeglieder des Fräulein Vix umfloß! . . .

Arthur Neisser

Strindbergs ‚Traumspiel‘

August Strindberg hat mit vielen Göttern gerungen und auf viele Programme geschworen; einer Allmacht — der Phantasie — ist er doch stets treu geblieben, weil er nicht anders konnte, weil niemand von sich selber los kann. Er ist das dichterische Genie, das keine andre Welt anerkennt, als die, welche es geschaffen hat. In diesem Kosmos, der August Strindberg heißt, findet ein unerhörter und niemals ruhender Verbrennungsprozeß statt; sein Hirn ist ein Schmelzofen, dessen Feuerung niemals erlischt, der Erz und Schlacke von sich gibt, ohne scheinbar nach dem einen mehr als dem andern zu fragen. Das Schmelzen ist die Hauptsache.

Aber man wird nicht Künstler, ohne Herr über seine Welt zu sein. Das Kunstwerk hat seine Gesetze: Komposition und Motivierung. Die Logik der äußern Wirklichkeit wird immer eine Schranke für die Einbildung, und es gibt nur eine Art über die Schranke zu springen: man hebt die äußere Wirklichkeit für die innere auf; mit andern Worten: verkündet die unbeschränkte Herrschaft der Phantasie. Das tut der Traum: der lebt sein eigenes Leben mit seinen eigenen Gesetzen. Er hebt Zeit und Raum auf, schüttelt das im wachen Zustand Erlebte durcheinander, wie man zwei verschiedene Flüssigkeiten durcheinander schüttelt und eine neue bekommt. Für den Träumer ist der Traum, was das Einerlei des Alltags für den Wachen ist: etwas Selbstverständliches, das durchaus kein Erstaunen erregt, das einzig Natürliche. Die Erinnerung an den Traum beim Erwachen, die erst weckt das Erstaunen — dann erst überkommt einen das Gefühl von der Mystik und Unerklärlichkeit des Daseins.

Diesen Seelenprozeß, der träumen heißt, außerhalb des Träumers selber zu bringen, ihn frei, das heißt: zum Gedicht zu machen, hat Strindberg mit dem seltsamen und schönen Werk versucht, das wir jetzt auf der Bühne sehen. Wie der Mittelpunkt des Traumes der Träumer ist, so ist im ‚Traumspiel‘ der Dichter der Mittelpunkt. Was in dieser Zauberwelt geschieht, geschieht kraft einer Macht, gegen die man nicht appellieren kann: man muß es hinnehmen. Aber — klingt die Stimme des Dichters überall durch — das gleiche müssen wir mit dem Dasein tun; wir können nichts andres tun, als es hinzunehmen, wie es ist. Da das Grundgewebe des Daseins das Leiden ist, haben wir alle eine Wolke über uns. Von flüchtigen Sonnenstrahlen werden wir verlockt; die Liebe ist einer; aber der Genuß hat Schmerz nicht nur zur Folge, sondern zur Bedingung; und alle Freude wird mit zehnfältigem Leiden erkauft. „Es ist nicht leicht, Mensch zu sein“, ist das Leitmotiv.

Mit seiner brausenden und sprühenden Phantastik hat das ‚Traumspiel‘ eine eigentümlich abgeschlossene Bauart. Es steigt auf wie ein großes Orchesterwerk, eine Symphonie, deren

Stimmen tosen und rasen, einander zerreißen, sich wieder vereinigen und sich zu einem einzigen Klageschrei über die Ungewißheit, den Jammer und die Enttäuschungen des menschlichen Lebens erheben. In größerer Verdichtung hat Strindberg niemals sich selber gegeben, sein Grübeln, seine Anklagen, seinen Haß und seine Wehmut; alle seine Fragen, die zum Frager zurückkommen. Er predigt und höhnt und spielt. Er peitscht seine Menschenpuppen über die Bühne, läßt sie seine Melodie anstimmen und steckt sie wieder in die Klappe; holt sie wieder hervor und beginnt den Tanz aufs neue. Er hat die Alleinherrschaft des Traumes, und niemand kann sie so benutzen wie er. Alle Erklärungen vermeidet er hier. Und doch steigt aus allem das Bekenntnis empor, das das Fazit des Lebens wird: man weiß nichts weiter, als daß man leidet, und daß es vermutlich immer so weitergehen wird. Die Tochter des Gottes Indra verspricht, die Klage des Menschengeschlechts zum Thron hinaufzutragen; eine Besserung aber kann sie auch nicht versprechen. Und hinter der Tür, welche der Lordkanzler vor allen vier Fakultäten öffnet, um die Lösung des Welträtsels zu finden, liegt — nichts.

Die Frage ist nun: soll ein Werk von der tiefen und empfindlichen Schönheit des ‚Traumspiels' auf die Bühne? Ein Experiment wird es immer, und dieses Experiment fällt für den Zuschauer verschieden aus, je nachdem man das Gedicht gelesen hat oder nicht. Hat man es gelesen, so kann es in wesentlichen Punkten nur verlieren, wenn man es sieht. Hat man es nicht gelesen, so muß die szenische Wiedergabe einem große und unvergängliche Eindrücke von Schönheit schenken. Das vom Dichter für die Aufführung verfaßte Vorspiel erhält dann seine Berechtigung; nach einer Lektüre ist es überflüssig, schwächt sogar ab.

Wie das ‚Traumspiel' auf dem Schwedischen Theater zu Stockholm dargestellt wird, liegt der Hauptfehler in dem Mangel an einer einheitlichen Stimmung. Der Traumton in Rede und Aktion wurde oft verfehlt; man trat aus dem Rahmen heraus; und die Beleuchtungseffekte, die hier eine so bedeutende Rolle spielen, waren nicht immer feinfühlig genug abgewogen. Aber die Schwierigkeiten der Regie können ja kaum bei irgend einem Drama größer sein, und das Resultat, das erreicht wurde in einer Reihe Szenen, wie zum Beispiel in der Fingalsgrotte, ist allen Ruhmes wert.

Unter den Spielern traf am besten Frau Harriet Bosse den Geist des Dramas. Ihre reine Diktion glänzte wie immer bei ihr, und der weiche, leicht schwebende Gang hatte das Vergeistigte an sich, das die Göttertochter verlangt. Im übrigen war das Spiel, wenn auch ungleich, doch zum Teil recht verdienstvoll. **Bo Bergman**

Das neue Thaliatheater in Elberfeld.

Das Yankee-Motto ‚Zeit ist Geld' steht heute bei uns mehr oder weniger über jedem Kapitel der Baugeschichte eines Hauses in seiner kunstbedrohenden Bedeutung. Die ungeheure Steigerung der Bodenwerte in den Zentren unsrer Städte macht die Hast der Bauherren erklärlich, die so schnell wie möglich wieder in den Genuß der Einkünfte aus ihren Grundstücken gelangen wollen. Einige Baufirmen haben sich die Aufgabe gestellt, im rasenden Tempo der Bauausführung höchste Virtuosität zu erlangen. Im Zeichen solcher Überhastung steht auch die Errichtung des neuen Thaliatheaters in Elberfeld durch die Firma Boswau & Knauer.

Daß die Feuchtigkeit des frischen Putzes die in Eile aufgetragenen Farben zerstört, daß sich an allen

Ecken Spuren der Unvollendung zeigen, ist schließlich nicht das Schlimmste; in der ruhigen Saison können solche Fehler beseitigt werden. Bedenklich ist, daß man allenthalben erkennt, wie dem ausführenden Architekten die in nervöser Hast angefertigten Zeichnungen gleichsam wie warme Semmeln unter den Händen fortgenommen wurden. Die Einrichtung und Architektur des Gebäudes beweist ein fleißiges Studium der neusten Theaterbauten. An der Linienführung der Ränge, an der pavillonartigen Gestaltung der Treppenaufgänge zum Foyer findet man leichte Ansätze eines bessern Könnens. Das Foyer selbst mit seiner unmöglichen Deckenlösung und den unschönen Glastüren, sowie die meisten Details des Zuschauerraums tragen den Stempel der Übereilung.

Das Thaliatheater ist bestimmt, zwei verschiedenen Zwecken zu dienen: im Winter der Spezialitätenvorstellung, im Sommer der Operette. Die Erbauer haben indes das Theater als Opernhaus eingerichtet, es der Variétékunst überlassend, sich, so gut es geht, darin zurechtzufinden. Die ursprüngliche Saalform der Variétés ist völlig abgestreift. Die Bühne, ohne jede Vorbühne, ist mit allen Einrichtungen für die moderne Oper ausgestattet. Das Foyer befindet sich an der Frontseite im ersten Obergeschoß ohne jede direkte Verbindung mit dem Zuschauerraum. Die Korridore liegen zu beiden Seiten des Zuschauerraums und sind durch geschlossene Wände von ihm abgetrennt. Über dem Parkett ziehen sich drei Ränge übereinander bis zur Bühne hin, ein leichtes Zurückbiegen der Balkonbrüstungen markiert die Proszeniumslogen, die architektonisch nicht hervorgehoben sind. Die Untersichten der Rangbalkone sind in leichte Kassetten geteilt; in ihrer Mitte hängen Glühlampen, die sich zu einem Lichterkranz vereinen. Auch die Deckenbeleuchtung besteht aus Glühlampen, die, auf einem Metallring befestigt, von Beleuchtungskörpern in Laternenform unterbrochen sind. Der Zuschauerraum faßt 2300 Personen, ist gut ventiliert und macht im allgemeinen den Eindruck eines größern Provinzialtheaters. An der Ostseite des Hauses ist ein Tagesrestaurant mit darüber liegendem Festsaal angebaut, der zugleich als Weinrestaurant dient. Dieser Saal von etwa 15,0 m Breite und 30,0 m Länge ist, vom Korridor des ersten Ranges und außerdem im getrennten Aufgang von der Straße aus zugänglich. Seine allzu kleinlich geteilte Kassettendecke, die enge Achsenstellung der Marmorpilaster verraten auch hier die Eile und unzureichende Durcharbeitung.

Da es in neuerer Zeit vielfach üblich geworden ist, Spezialitätenvorstellung und Operette in ein und demselben Hause unterzubringen, ist es zu bedauern, daß beim Thaliatheater der Versuch völlig unterblieben ist, eine Lösung zu finden, welche auf beide Zweckbestimmungen Rücksicht nimmt. Wenn auch die Anforderungen, die beide Gattungen an Bühne und Zuschauerraum stellen, grundverschieden sind, so lassen sich doch immerhin genügend Berührungspunkte finden, die einen solchen Versuch rechtfertigen. Stellen wir zunächst die Gegensätze fest, so decken sich die Anforderungen der Operette mit denjenigen der Oper und des Schauspiels. Das Variété hingegen hat eine Reihe von Künsten, wie Akrobaten-, Seiltänzer- und Turnkunst, von der Zirkusarena entlehnt, Künste, die dort für ihre Entfaltung die besten Vorbedingungen fanden. Auf akustische Vorzüge des Raumes rechnet fast ausschließlich der Kupletsänger, der sich indes durch

eine deutliche, manirierte Aussprache zu helfen weiß. Die amphitheatralische Anordnung der Sitzplätze mit höchstens einem Rangbalkon könnte als die günstigste Gestaltung des Zuschauerraums für das Variété bezeichnet werden.

Eine solche Form dürfte aber auch der Operette durchaus genügen, selbst wenn durch eine, etwa mit Rücksicht auf die Zahl der Sitzplätze erforderliche, allzu große Ausdehnung des Raumes die Akustik etwas beeinträchtigt würde. Denn schließlich verlangt die Durchschnittsoperette kaum, wie ein Kunstwerk höherer Gattung, in allen Fällen deutlich verstanden zu werden. Sie will vielmehr das Publikum belustigen und amüsieren, und dies ist zugleich ihr wesentlichster Berührungspunkt mit der Spezialitätenkunst. Weshalb also sind die Umgänge im Parkett mit den anschließenden Restaurationsräumen fortgelassen, die dem düsseldorfer Apollotheater noch einen Rest des Variétécharakters wahren? Weshalb sind sie in den Rängen ängstlich vermieden? Sie geben doch durch das bunte Gewoge in den Pausen, durch das Treiben der reichgeputzten Halbwelt dem Variété jenen fröhlichen, faszinierenden Charakter, dem hier im Thaliatheater jede Gelegenheit zur Entfaltung genommen ist. Der Operette würde das keinen Abbruch tun. Ist es vielleicht eine Rücksichtnahme auf den braven Philister des Wuppertals, der nun sorglos seine Gattin in das einst verpönte Variété führen kann? Es scheint fast so, denn, umgekehrt, hat man es nicht gewagt, ihm die ungern entbehrten Biertische zu nehmen und ihm das Rauchen zu verbieten. In diesen beiden einzigen Punkten hat man die Gepflogenheiten der Variétés beibehalten. Ebenso ist es unverständlich, weshalb die Vorbühne fortgelassen wurde, die die Operette nicht beeinträchtigt, für das Variété aber als bescheidener Ersatz für die Arena unerläßlich notwendig ist.

Ein weiterer Grund dafür, daß man nicht wenigstens die oben erwähnten Zugeständnisse an die Erfordernisse der Variétébühne bei der Gestaltung des Theaters gemacht hat, kann wohl nur darin zu suchen sein, daß die Spezialitätendirektoren das Bestreben haben, das Variété mit dem Theater auf eine Rangstufe zu stellen. Hier wurde offenbar gern der Vorwand der doppelten Zweckbestimmung benutzt, um dem Spezialitätentheater das Gewand des Opernhauses anzuziehen, weil dieses vornehmer erscheint, etwa wie der wohlhabend gewordene Vorstädter die Allüren der bessern Gesellschaft anzunehmen strebt. Die Folge wird sein, daß hierdurch den Darstellungen von Ballett, Pantomime und Gesang Vorschub geleistet wird, während die Künste der Akrobaten und Turner zurückgedrängt werden. Diese sind indes für das Variété von großer Bedeutung, da sie als Leistungen ersten Ranges ihrer Art sich betätigen, während die vorgenannten Künste, von der Operette und Oper entlehnt, meist minderwertige Darsteller finden, da die besten Kräfte sich den vornehmern Instituten zuwenden.

Ihre Eigenart werden sich die Variétés besser bewahren, wenn sie sich in der Richtung des neuen frankfurter Schumanntheaters weiterentwickeln.

Heinrich Frey

Soloszene und Szenensolo

Ich sprach hier neulich von der Vortragskunst der Soloszene, der schauspielerischen Darstellung monologischer Gebilde, die neben der unschauspielerischen Rezitation lyrischer oder epischer Dichtung ihr Existenzrecht behaupten darf. Etwas ganz andres

als solche Soloszene ist der sattsam bekannte Vortrag ganzer vielstimmiger dramatischer Partien durch einen einzelnen Akteur. Ich möchte dies Unternehmen zum Unterschied als ‚Szenensolo‘ bezeichnen. Denn beim Vortrag der Soloszene liegt im Wesen des zu verkörpernden Kunstwerks die Notwendigkeit, daß ein einziger vorträgt; die gewöhnliche dramatische Szene aber kennt diese Notwendigkeit nicht, der Anlaß zur Häufung der Darstellungsaufgabe auf einen einzelnen liegt nur in der Willkür des Vortragenden: deshalb Szenensolo.

Schon das Gesagte macht den Verdacht rege, daß das Szenensolo eigentlich keine Kunstleistung sei. Wenn sich einer vornimmt, mir gleichzeitig, das heißt: unmittelbar nacheinander, Brutus, die römischen Bürger und Mark Anton zu verkörpern, so ist das vom Standpunkt des Dichters, der eine gleichzeitig sichtbare Mehrzahl von Körpern gewollt hat, sinnlos, vom Standpunkt der Schauspielkunst aber ist es eine rein quantitative Leistung. Denn die schauspielerische Kunst offenbart sich in der Vollendung der einzelnen Gestalt, nicht in der Menge noch im schnellen Wechsel der Leistungen. Die schauspielerische Größe wächst nicht durch Addition, das Szenensolo ergibt also kein künstlerisches Plus; es ist bestenfalls das Virtuosenstückchen eines Schauspielkünstlers. Ein Beiwerk — meist aber weniger.

Wenn der Schauspieler sich in eine Gestalt verwandelt, so wird das Zurückverwandeln in seine alte und vollends das Wiederverwandeln in eine neue Gestalt um so schwerer sein, je tiefer, das heißt: künstlerisch bedeutender jede Metamorphose ist. Der Akteur des Szenensolos, der in der Minute dreimal wechselnd Othello und Jago ist, wird diese Schnelle der Wandlung kaum anders erreichen können, als dadurch, daß er nur in geringe Tiefen der fremden Persönlichkeit eintaucht. Tiefen, aus denen die Rückkehr leicht ist, in denen aber auch nur leichtwiegende Menschlichkeiten zu erfassen sind. Wie man jede elektrische Maschine durch unaufhörliches Aus- und Einschalten des Stromes ruinieren kann, so muß, scheint mir, selbst ein echter Schauspielkünstler bei diesem beständigen Ab- und Einspannen der Selbstsuggestion zu einer nervösen Oberflächlichkeit gelangen. Mit dieser Oberflächlichkeit, die die Personen nur nach äußern Merkmalen differenziert, nähert sich aber das Szenensolo bedenklichst dem Werk des Verwandlungskünstlers. Der Schauspieler kann uns erschüttern, weil er im innersten der Dargestellte ist — der Verwandlungskünstler will all das nur scheinen, nur eine täuschende Außenseite geben, und amüsiert uns. Der Akteur des Szenensolos, der mit dem Geschick des Trapezkünstlers zehnmal in der Minute eine andre Illusion zu geben bemüht ist, scheint mir doch dem Fregoli näher als dem Bassermann. Er ist trotz psychologischen Allüren ein Bastard der Literatur und des Variétés, des Variétés, wo man Kunststücke macht, nicht der Bühne, wo man Kunstwerke machen sollte.

Mit all dem ist nicht im mindesten gesagt, daß eine künstlerisch schöne Vorlesung dramatischer Gedichte unmöglich oder unlohnend wäre. Nur müßte solche Vorlesung etwas ganz andres sein als das übliche Szenensolo unsrer Rezitationsvirtuosen, in dem sich ein Schauspieler müht, zehn Rollen zumal zu markieren. Der Vorleser müßte Körper und Mienenspiel fast ganz ruhen lassen und auch seine Stimme nicht als Schauspieler gebrauchen. Er müßte mit ihr nicht in äußerster Plastik Shylock, Porzia, Antonio und den Dogen zu geben suchen — er müßte den Ton des Dichters suchen, der all diese geschaffen hat. Er müßte die Worte des Dichters lesen,

über die in vibrierenden Lichtern wohl die Seelen all dieser Gestalten ziehen, auf deren Grunde doch aber fest, klar, überlegen der dritte, der große schaffende Zuschauer — die Dichterseele ruht. Alle sinnliche, individualisierende Fülle, die den Gestalten des Dichters erst der Schauspieler geben soll, muß sich dieser Vorleser versagen: dann wird er als Rezitator dramatischer Poesie etwas in sich Harmonisches, Schönes bieten, ganz wie der rechte Vorleser lyrischer und epischer Produkte. Für diese beiden Gebiete gibt es (in Richard Dehmel und Emil Milan etwa) doch schon Typen. Für das dramatische Gebiet aber dünkt sich begreiflicherweise noch immer der Schauspieler alleinberechtigter Vortragender. Sie regen auf dem Podium alle Gelenke, Mienen, Töne zugleich, spielen in die linke Ecke König Philipp, in die rechte Posa, machen Eboli mit Tenor- und Carlos mit Baritontönen, und erreichen mit alledem, daß man sie für fast so geschickt im Menschlichen, wie einen Tierstimmenimitator auf — seinem Gebiet hält. Statt das Wesen eines guten Sprechers zu geben, agieren sie den Schatten einer mäßigen Schauspielertruppe.

Auch Herr William Royaards, der neulich im Beethovensaal personenreiche Szenen Lessings, Goethes, Shakespeares höchst solo agierte, hat von der künstlerischen Hoffnungslosigkeit seines Bemühens keine Ahnung. So weit es einem einzelnen Mann im Frack möglich ist, bestrebte er sich, Porzia, Shylock, Graziano, Antonio, Doge zu scheinen — statt (im scharfen Sinne des Wortes) Shakespeare zu lesen. Daß Herr Royaards gar kein guter Verwandlungskünstler ist und die zahlreichen personae dramatis nicht sonderlich klar auseinanderhielt, beklage ich nicht sehr, weil mir persönlich der Sinn für Variétéleistungen fehlt. Lieber erkenne ich an, daß Royaards einige wenige der Gestalten, die ihm lagen, nicht sehr elementar, aber geschmackvoll und diskret zu beleben wußte. Wobei zu sagen ist, daß ihm Nathan und Shylock denn doch sehr viel näher liegen müssen als Brutus und Antonius. Julius Bab

Deutsche Uraufführungen

20. 4. Heinrich Lee: Am grünen Weg, Ein Stück heiteres Berlin. Berlin, Lustspielhaus im Schillertheater N.

Wolf von Metzsch-Schilbach: Eine Verlorene, Lebensbild. Hannover, Uniontheater.

21. 4. Frido Grelle: Bühne und Welt, Schauspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

24. 4. Auer-Waldborn: Professor Graden, Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

Walter Bloem: Der neue Wille, Drama. Berlin, Im Lustspielhaus.

26. 4. Pastor Brakebusch: Jesus, Theodie. Plauen, Stadttheater.

29. 4. Carl Retsiem: Brautglocken, Einakter. Altona, Stadttheater.

S. Sborowitz: Freie Liebe, Lebensbild. Berlin, Luisentheater.

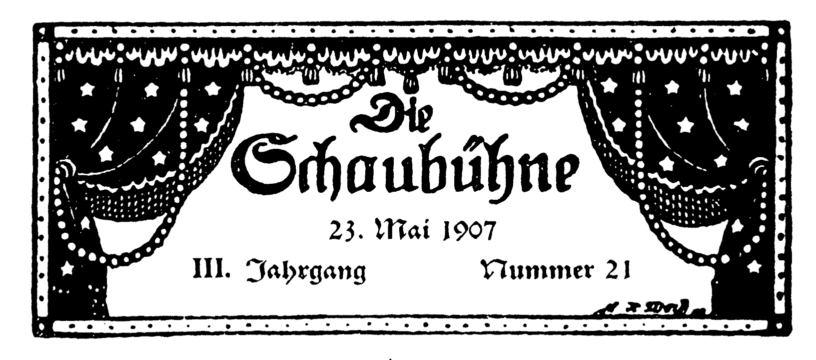
30. 4. Franz Schamann: Abschied, Einaktiges Schauspiel. Otto Rona: Ich bin der Vater, Einaktiger Schwank. Wien, Kleines Schauspielhaus.

1. 5. Eduard Stucken: Gawân, Mysterium. München, Residenztheater.

Wagh: Das pariser Modell, Lustspiel. Prag, Landestheater.

2. 5. Karl Frey und Wilhelm Hagen: Lieber bayrisch sterben, Drama. Erlangen, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9



Die Rettung des Konsuls Bernick / von Willi Handl

Nun ist er zweimal vor unsern Augen gerettet worden. Bei uns ist der Mann genügend entschuldigt. Nun wird kein Theaterkundiger in Wien mehr glauben, der Konsul Bernick sei ein ganz verstockter Bösewicht, der nur zuletzt seinen Charakter wechselt wie sein Hemd; wir wissen, er ist im Grund eine leidlich gute Seele, aber im Zwang verfluchter Lügen so verstrickt, daß er sich selbst nicht finden kann. Erlebnisse reißen sein Inneres auf, man hilft ihm, er befreit sich, kommt zu Bewußtsein und zu einem guten Entschluß. (Etwas plötzlich zwar; aber wir verzeihen es dem damals noch halb französischen Ibsen.)

Das wissen wir nun. Wir mögen es wohl auch schon früher gewußt haben, sonst wären wir kaum je für das Werk so begeistert gewesen, wie es unsre stürmische Jugend vor fünfundzwanzig und auch noch vor zwanzig Jahren war. Aber das vergißt sich später ein wenig. Andre Werke bringen andre, wichtigere Erkenntnisse. Und kommt man dann in Dezennien auf dieses jugendlichere, im Geist so viel weniger subtile Drama des gewaltigen Meisters eingehender zurück, weil irgend eine Gelegenheit unsre erneute Aufmerksamkeit dafür verlangt, so wundert man sich ehrfürchtig, jetzt auf einmal so viele von den spätern Feinheiten, seelischen Übergängen, genialen Durchleuchtungen auch hier schon in den unverkennbaren Ansätzen voraus-deuten zu können. Aber sie waren nicht nur immer da, sondern waren uns auch immer — mehr oder weniger — bewußt; und waren immer ganz wesentliche Erfordernisse der Darstellung.

Gerade wir in Wien können uns kaum beklagen, daß diese Erfordernisse der menschlich erklärenden, zweiseitig beleuchtenden Darstellung uns nur allmählich und spät erfüllt worden seien. Der erste Konsul Bernick, den wir hier sahen, war wohl auch der beste, den es je gegeben hat: Friedrich Mitterwurzer. Er gab einen Menschen und seine Klasse; eine Schuld und ihre Spiegelung; eine Tat und ihre Notwendigkeit; ein Schicksal und seine

allseitige Erklärung. In der strahlenden Härte seines Bernick war so die unbezwingliche Lebenskraft, daß zuletzt der Sieg des Mannes über sich selbst und seine Kreise als die schönste Konsequenz aller frühern Siege dieser grandiosen Kraft wohl begreiflich wurde. Ein Gesellschaftsmensch, der dank seiner gesündern Natur über die Gesellschaft hinauswächst, die ihn zwingen und ersticken will. Er ging, ohne je zu wanken, geradeaus, wie er mußte; und kam an sein inneres Ziel ohne Verlust an Energie. Nichts wurde zerbrochen und fortgeworfen; die außerordentlichen Potenzen dieses Bernick blieben alle erhalten; sie wurden nur anders gerichtet: gegen seine Klasse. Und das ist ja das Drama von Ibsen: daß ein bürgerlicher Mann von besondern Gaben schließlich gegen diese bürgerliche Klasse muß, weil seine Gaben im Kreis und im Sinne dieser Klasse nur Schlechtes und Verderbliches wirken können.

So gegenwartsicher und zukunftdeutend, so voll Sinn und voll Leben, voll Kraft und voll Entwicklung war in dieser Rolle Friedrich Mitterwurzer. Er ist nun zehn Jahre tot. Und der wäre ein arger Narr, der darum, weil das ja doch nicht wiederkommt, alles Heutige verkleinern und blind entwerten wollte. Nein, Gott sei Dank! Wir Späteren sind schon auch noch wert, daß wir leben; und die Schauspieler, die jetzt unser Leben spiegeln, haben immerhin den unschätzbaren Vorzug, daß sie da sind und sich jederzeit unsrer Sinne beweiskräftig bemächtigen können. Nur, wenn man historisch werten, ein bestimmtes Kunstwerk in die Entwicklung der ganzen Kunst einsetzen, eine einzelne Leistung am Reichtum und Fortgang der ganzen Zeit messen will, dann wird es doch wohl gut sein, seinem bischen Gedächtnis nicht allzu eilfertig davonzulaufen, dann wird man es vielleicht nötig haben, sich zu besinnen und sich zu fragen: Haben wir wirklich in den Jahren, seit Mitterwurzer tot ist, die Kunst des modernen Schauspielers anders sehen und verstehen gelernt? Ist es möglich, daß gerade diese Rolle heute nicht etwa intensiver an Lebendigkeit und reicher an seelischer Wahrheit — aber doch gegenwärtiger, mit andern, unserm Geist wichtigern Erkenntnissen gespielt wird, als es jener Unübertreffliche konnte? Läßt sich heute etwa die schauspielerische Rettung des Konsuls Bernick mit modernern Mitteln, die aus einem neuen Wissen und Erkennen menschlicher Dinge (in dramatischem Lichte) geholt wären, eindringlicher durchführen?

Nun, es läßt sich nicht leugnen: wir haben seitdem ziemlich viel gelernt. Haben gelernt, die Menschen im Drama nicht mehr nach Charakteren, sondern nach Herkunft und Beruf, nach Wallungen des Bluts und bestimmenden Notwendigkeiten des Augenblicks erkannt und gedeutet zu sehen. Haben gelernt, uns ein Ich schauspielerisch in seine Schichtungen und Unterteile zerlegen zu lassen, bös und gut, erhaben und lächerlich — wie die zwingende Macht der Stunde eben die einzelnen Elemente zur Oberfläche drängt. In der Erkenntnis der vielfältigen Brechungen und Wandlungen seelischen Lichts im Medium der schauspielerischen Künste sind wir fortgeschritten. Wir haben viel gelernt in dieser Zeit; das meiste gewiß von

diesen Berlinern, die sich nun Jahr um Jahr unsern noch lange nicht ausgefühlten Dank dafür holen. Und — um es nur ganz roh und oberflächlich zu unterscheiden — die großen irdischen Lichter in diesem neuen Farbenspiel, die sozial Gestaltenden und elementar Gewaltigen sind Rittner und die Lehmann; und das große seelische Licht, das voll und in ungeteiltem Strom aus dem Tiefsten leuchtet, bringt Sauer; aber gerade den komplizierten, neuzeitig verfeinerten Apparat, der jeden Strahl innern Lichts zerlegen, auf mancherlei Art widerspiegeln, in scharf aufhellende Beziehung zu seinem Quell und Ursprung bringen kann, hat Albert Bassermann in seiner Technik. Unter den großen Seelenkennern und Seelenmalern des modernen Theaters ist er der witzigste, der beweglichste, der bewußteste; er ist der rastlos ausübende Psychologe. So mußte ihm, wenn irgend einem heute, die modernere, die seelisch ganz durchleuchtete, die von innen her bis ins kleinste begründete schauspielerische Rettung des Bernick gelingen.

Das wurde denn auch von gewichtigen Stimmen unsrer Kritik begeistert ausgerufen und in klugen Betrachtungen belegt. Ich aber — wie unerreichbar sind doch gültige Erkenntnisse in Dingen der Kunst! — ich saß verwirrt und bestürzt bei dieser Vorstellung der Brahmschen Leute. Ich getraute mich nicht, mir selbst zu glauben, und revidierte noch einmal meine Begriffe von modern und unzeitgemäß. Denn ich hatte plötzlich das Gefühl, dieser Konsul Bernick sei ein grandioses Beispiel ganz unmoderner und stilfeindlicher Schauspielerei, wie ich es nicht mehr gesehen habe, seitdem ich von Zacconis Oswald so grausam erschreckt und geängstigt worden bin. Mir erschien dieses Spiel als die grundlose Gewalttat eines machtvollen Künstlers — also unmodern; als die Auflösung alles Psychischen in Technik, Technik, Technik — also zweimal unmodern; als die Zerstörung eines bedeutenden Dramas durch einen bedeutenden Darsteller — also zehnmal unmodern.

Ich meine, modern sein heißt: im tiefen Gefühl unendlicher Zusammenhänge leben; heißt: zuerst und in allem die Relativität alles Seins und Geschehens anerkennen; heißt: die Grenzen zwischen Welt und Seele überwinden. (So modern in diesem Sinne Shakespeare und Goethe sind, so unmodern — wenn auch groß — ist Tolstoi, der die Dinge scheidet, sie absolut will, auf ihr besonderes Postament setzt, zwischen Gut und Böse, Erlaubt und Unerlaubt scharfe Linien zieht.) Das moderne Drama ist das Drama der Relativitäten, der bedingten Menschlichkeiten. Das moderne Theater gibt die erfüllende Darstellung aller bedingenden Momente, die dem Dichter in seiner Schöpfung wichtig waren. Es gibt Atmosphäre: ein ungreifbar wesenhaftes Medium, das den Zusammenhang der Menschen in diesem Stücke, untereinander und mit der ganzen übrigen Welt für unser Gefühl herstellt. Stimmung — wie man es gerne nennt — ist nur der seelische Reflex dieser Atmosphäre. Nun also, ‚Die Stützen der Gesellschaft' ist, in der Anlage wenigstens, ein modernes Drama. Es zeigt die gesellschaftliche Bedingtheit seiner Menschen, gibt ihre moralischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge und führt diese noch perspektivisch abwärts (Krapp,

Aune) bis in die untersten sozialen Gründe. Dieses Stück modern spielen, heißt: es in seiner Atmosphäre spielen, in der Atmosphäre des kultiviert-korrupten Bürgertums. Die Kontrastfarben: Lona und Johann haben den Eindruck dieses Grundtons nur zu verstärken. Um das Schicksal einer ganzen Klasse von Menschen handelt es sich. Und jede Person im Stück — mit Ausnahme der beiden Amerikaner — hat irgendwie seine Klasse zu repräsentieren, ist mit der Absicht hingestellt, irgendwie von den Schmerzen und Schwächen, Lügen und Leiden, Idealen und Verkommenheiten dieser Klasse zu zeugen. Aus der komplizierten Gesamtheit dieser von einander abhängigen und mit einander verbundenen sozialen und moralischen Kräfte ergibt sich eben dann die große Relativität, das atmosphärisch Bedingte, das Moderne des Stücks. Aber der Repräsentant aller dieser Repräsentanten, in dem sich die Kraft und die Schwäche, das Gute und das Böse seiner Klasse gleichermaßen und in den höchsten Potenzen vereinigt, ist eben Konsul Bernick. Er ist der Inbegriff des kultiviert-korrupten Bürgertums; die Essenz derjenigen Menschlichkeit, die ihn täglich und stündlich umgibt. Nur im engsten Zusammenhang mit dieser kann er von uns verstanden, nur als ein Bürger unter Bürgern kann er uns modern dargestellt werden. Seine einzig mögliche Rettung auf der Bühne ist heute der schauspielerische Nachweis seiner sozialen Gebundenheit; er muß, in jedem Moment des Spiels, mit seiner ganzen kulturellen Atmosphäre gespielt werden.

Bassermann aber gibt ein ganz voraussetzungsloses, übermenschlich großes Individuum; einen Barbaren mit ungeheuern innern Kräften, der von nirgends herkommt und zu niemandem gehört; ein geängstetes Raubtier. Er hat sozusagen alle Luft um sich her aufgesogen; nichts Gleichartiges kann neben ihm gedeihen. Das ganze Licht, mit dem die Verstrickungen und Verhängnisse in diesem Drama beleuchtet werden, braucht er für sich allein, zieht es mit der unerhörten Gewaltsamkeit seines Spiels ganz auf sich. Er steht plötzlich einsam da in diesem Stück, spielt gleichsam nur in sich hinein, spielt nichts andres als: gequältes Gewissen. Und spielt es mit erschütternden Nervenanfällen, mit Schluchzen und Schlucken, mit den blendendsten Eingebungen einer außerordentlichen Phantasie, mit der Vollendung einer ganz persönlichen Technik. Spielt es als unerreichter Virtuose seiner künstlerischen Art, auf das feinste durchgebildet und doch ohne Kultur; weil die wichtigen Zusammenhänge fehlen, das Atmosphärische, die menschliche Relativität — das im modernen Sinne Dramatische an der Rolle. So, ohne Luft und ohne Erde, nur als ein Stück abgesonderter mühevoller Arbeit, die keinen Zweck hat, als sich selbst, spielte Zacconi den Oswald. Großartig — aber ganz unmodern.

Wer den Bernick modern spielen will, muß zunächst den Bourgeois, den Patrizier spielen. Da kann sich unser Burgtheater, das vor den erdig-proletarischen Künsten des Naturalismus verdrossen stehen blieb, wieder munter regen und unter seinen Besten Umschau halten. Patrizier — Salonmenschen — Burgtheatermenschen! Da ist einer, vornehm — und mit

einem Hang zur Ziererei, nobel — und mit einer Neigung zur Hoffart, von größter innerer Wärme — aber nie ohne Haltung. Das ist Ernst Hartmann. Sein Bernick faßte — in scheinbar absichtsloser Selbstverständlichkeit — den Sinn des ganzen Stücks zusammen. Da war zunächst die ruhige, unaufdringliche Distinktion des geborenen Patriziers; da war die kleine, nicht unschöne Koketterie des reichen Provinzlers, der in Paris erzogen worden ist; da war der scharfe, gezwungene Ton des guten Bürgers mit dem schlechten Gewissen; da war die wohlanständige Lüge; da war das fahle Verbrechen, das seine Haltung zu wahren weiß; da war die letzte große Verzweiflung, der bebende Schmerz um sich selbst, der aus den unversiegten Quellen eines lebendigen Herzens reich und heiß heraufquoll. Da war eine Menschlichkeit, von allen Seiten bedingt und bestimmt, von ihrem sozialen Boden genährt, in ihrer kulturellen Atmosphäre erwachsen. Da war ein Drama und ein dramatisch entwickeltes Schicksal. Da war ein künstlerisches Gestalten nach den Absichten und Zwecken des Ganzen; vielleicht nicht immer im vollen Besitz der erforderlichen Kraft, gewiß nicht mit allen Reichtümern psychologischer Kleinkunst gesegnet, aber — ich kann mir nicht helfen — durchaus modern im Sinne dieses modernen Stücks.

Und das versteht sich ja von selbst, daß dieser Bernick seine ebenbürtige Umgebung, sozusagen seine soziale Erklärung, immer um sich hatte (Lona Hessel, die ja nicht eigentlich dazu gehört, nehme ich aus). Sie brauchten ja nur die Salonmenschen, die sie jahrzehntelang ernsthaft und in gutem Glauben gespielt hatten, jetzt ein wenig kritisch umzufassen! Bei Brahm aber setzt sich auch diese Umgebung (wieder ist Lona Hessel auszunehmen, aber diesmal im lobpreisenden Sinne) aus gleichgültigen, sozial ganz farblosen Chargen zusammen; um so einsamer, unverbundener, virtuosenhafter erscheint dann dieser sonderbare Bernick.

Mitterwurzer spielte: ‚Die Stützen der Gesellschaft', das Drama eines Starken, der durch sein Schicksal stärker wird als seine ganze Klasse. Bei Brahm spielt man: ‚Die Stützen der Gesellschaft', psychologisches Gemälde der Gewissensqualen eines neurasthenischen Großhändlers. Im Burgtheater spielt man: ‚Die Stützen der Gesellschaft', das Drama der korrupten Bürgerkultur. Die Rettung des Konsuls geschah bei Mitterwurzer durch die überzeugende Macht seiner eigenen Persönlichkeit, geschieht bei Bassermann durch die Gewalt der einzelnen Nuance und geschieht bei Hartmann durch die eindringliche Spiegelung einer Gesellschafts-Atmosphäre. Ich finde nun: Von diesen Bernicks war Mitterwurzer weitaus der mächtigste, ist Bassermann sicher der interessanteste, ist Hartmann aber — unser Hartmann, der schon unter Laube zu spielen begann! — der modernste, weil sein Stil allein das künstlerische Leben von der Atmosphäre des ganzen Dramas zu empfangen scheint.

Andre freilich, deren Meinung ich zu achten gewohnt bin, sehen diese Sache gerade umgekehrt. Verlasse sich einer auf Eindrücke und Urteile; ich kenne mich gar nicht mehr aus. Der Teufel hole die ganze Kritik!

Gawân / von Leo Greiner

Es ist nicht viel, um dessentwillen ich dieses Stück liebe: Gawân von Eduard Stucken. Einmal spricht eine Frauenstimme ein Lied: von den Weihnachtskerzen. Ein andermal fragt ein Gatte, der einen reinen Toren tagsüber allein bei seinem schönen Weibe ließ, um ihn in böser Absicht zu verlocken, den Jüngling nach allem, was er an diesem Tage von dem Weibe genoß: und der Jüngling küßt ihn auf die Stirn. Sonst nichts. In jenem Liede blüht lang Vergessenes auf: Kindereinfalt, religiös ausströmend, mystische Innigkeit, wie sie aus den Liedern des siebzehnten Jahrhunderts zuweilen zu uns herübertönt, Schmerzlich-Versehntes, Lieblich-Deutendes, Blumenhaft-Zartes. Dieser Kuß aber hat eine seltsam lösende Schlichtheit. Die stille Klage der Kinder, wenn ein fremdes Gefühl ihre hilflosen Seelchen im Angesicht dieser ungeheuern Welt ergreift, von dem sie selbst nichts wissen, und das sie nicht aussprechen können, das wir zuweilen auch aus den Augen von Tieren stumm und machtlos heraufklagen sehen — solch stille Klage ergreift uns einen Augenblick, wenn Gawân den bösen Ritter auf die Stirn küßt. Es ist, als sei für die Dauer einer Sekunde der Vorhang weggezogen, der uns das Leid der Menschen verhüllt, und eine gütige Dichterhand zeigt uns Landschaften und Traumbilder; die wir seit unsern Kindheitstagen vergessen haben.

Um dieser zwei Momente willen, die mit einer auf der heutigen Bühne kaum wieder erreichten, tief im tiefsten Unbewußten wurzelnden menschlichen und dichterischen Gewalt auf mich einströmten, ist mir ‚Gawân‘ herznah geblieben, obwohl sich die übrigen Eindrücke, die ich davon empfing, rasch verflüchtigt haben und nichts Dauerndes in mir zurückließen. Das Stück, ein Mysterium aus dem Artuskreise, das mit den primitivsten Begriffen von Sünde, Schuld und Erlösung im mittelalterlich-christlichen Sinne operiert und trotz eines Versuches am Schlusse, die Schuld in die Reihe der lebenschaffenden Mächte hineinzuziehen, seltsam weltfremd, absagend und von jener sinnlich-übersinnlichen Schwüle ist, die einst in der Geschichte der Entdeckung der Persönlichkeit voraufging, dies Stück stammt aus einer Quelle, aus der noch nie Dramen entstanden sind: aus einem zarten, wehleidigen Gefühl, das gar nicht versucht, den Intellekt zu Hilfe zu rufen, wenn seine kindliche Bangigkeit sich zu Angst und Grauen steigern will, das sich hinter den Rockschößen der Mutter Gottes versteckt, wenn der Böse ein Getöse macht. Stuckens Symbolik ist von einer Kindlichkeit, daß sie für Menschen, die nicht mehr am Anfang stehen und schon einige Male derb geschüttelt worden sind, keinerlei Bildkraft mehr besitzt. Ei ja, das war damals! Als wir achtzehn Jahre zählten und glaubten, kein Weib ansehen zu können, ohne daß es in den Wolken eine rollende Schlacht um das Heil unsrer Seele gäbe. Jetzt wissen wir, daß die Mächte dem Welttreiben weit betrachtender gegenüberstehen und noch lange keinen Grund zum tätigen Eingreifen fühlen, so oft eine schöne Valadinne ihre Brüste entblößt. Die widerwillige

Sprödigkeit, mit der die Zuschauer den Suggestionen der Bühne zu widerstreben pflegen, und die nur bei jenen zwei Stellen vom Dichter überwunden wurde, verstärkte sich vor dem Ganzen von Akt zu Akt: ein Schattenspiel aus alter Zeit, für andre Menschen geschrieben, mit längst verwundenen Schauern und Idealen angefüllt, zog blaß und seelenlos an uns vorüber.

Was wir in München als ein Erlebnis begrüßen: Inszenierung und Darstellung des Residenztheaters, fordert Erwähnung. Runges Regie schuf Bilder. Was sonst kaum einmal vorkommt: der Regisseur hatte sich vom Zettel auf die Bühne verirrt und macht sich kräftig bemerkbar, im Szenischen und im Darstellerischen. Etwas wie eine Hand war da, die unsichtbar schob, herausholte, zusammenschloß. Und dann stand Albert Heine auf der Bühne. Er spielte den Tod, der menschliche Gestalt annimmt. Allein dieser Tod materialisierte sich nicht in Fleisch und Bein. Er hat übernatürliche Kräfte und also die Wahl: so wählte er Stahl und Eisen. Funken sprühten aus dem Metall. Die Schmiede des Hephästos war aufgetan: Hämmer und schießende Flammen. Jedes Wort, jede Geberde herrisch-menschlich, ehern-wirklich und dennoch mehr: voll von dem Dunkel chaotischer Schluchten, von der Magie einer Macht, die hinter ihrer Menschenmaske verbirgt, daß sie gewohnt ist, mit Nonnen und Engeln unter dem gleichen Dache zu hausen.

Wiesbaden / von Arthur Kronau

Fast in jedem Mai gibt der Deutsche Kaiser das Hoftheater zu Wiesbaden, sein Lieblingstheater, dem er als obersten Lenker der Dinge Georg von Hülsen vorgesetzt hat, mit dem er selbst aber sich während dieser Maitage praktisch, sozusagen als Ober-Oberregisseur beschäftigt, für eine Reihe von Festspielen her. Die Preise sind die Preise der berliner Kammerspiele. Das Publikum kommt von allen Enden der Welt. Wie in Bayreuth rufen abends, wenn die Schatten zwischen den dunkelgrünen Riesenkastanien des Kurgartens tiefer fallen, Fanfaren in das protzig rotgolden ausstaffierte Theaterhaus. Man kommt im Frack; die Damen geben ihren Putz zum Besten. Wenn der Kaiser in die Loge einzieht, tuten oben im Rang dicke Musiker in friderizianischen Galaröcken. Ein Enthusiast schreit ‚Hoch'; die andern müssen es dreimal schreien. In der Pause quetscht man sich im Foyer herum, um Wilhelm den Zweiten oben in der Wandelgalerie, zwischen dem blassen Herrn von Mutzenbecher, dem nominellen Intendanten des wiesbadener Hoftheaters, und dem korpulenten Herrn von Hülsen, mit seinen jähen, stoßartigen Bewegungen seine Eindrücke wiedergeben zu sehen. Das macht man fünf Abende lang, hängt dann den Frack wieder in den Schrank und geht zu andern Dingen über.

Ich vermute, daß nach diesem Satz die guten Hasser sich auf meine Mitwirkung gefaßt machen werden. Auf einen geharnischten Ausfall gegen

alles, was Hofkunst im allgemeinen, was wiesbadener Hofkunst im besondern heißt. Diese Verschworenen werden nicht auf ihre Rechnung kommen. Denn es gibt im großen und ganzen nichts Harmloseres, als diese Kunstschaustellung, gegen deren Haupttätigkeit: neben einer Pfuscherei vier wertvolle Stücke der ernsten Dramen- und Opernliteratur in sorgfältig gewählter Form aufzuführen, nur ein Tor mit Kanonen schießen wird. Zudem: der Deutsche Kaiser steht hier auf eigenem Grund und Boden. Er unterbindet nicht die Kritik, sondern läßt ihr freies Wort, von welchem Vorrecht sie radikal genug Gebrauch macht. In allem: man hat weder Veranlassung, Hymnen zu singen, noch zu verfluchen. Man bleibe in der Mitte.

Der wiesbadener Stil, denn es hat sich da ein ganz bestimmter, in seinen Wesenszügen leicht erkenntlicher Stil herausgebildet, hat seine Vorzüge und seine Schwächen. Er rechnet zunächst mit der Sprachkultur des Schauspielers, die die moderne Bühne, nicht zum wenigsten in Berlin, in die naturalistische Barbarei hineingehetzt hat. Es wird hier nicht passieren können, daß man sich — am Abschluß einer stilisierten Dichtung — ihren Inhalt noch einmal durch die Lektüre vergegenwärtigen muß. Zum Fehler wird nur, daß diese rhetorische Schule die einzige ist, der die Begabung des Künstlers hier unterworfen wird. Die Arbeit am Wort rodet die Arbeit am Geist aus. Man weiß hier nichts davon, daß heute auch die kleinste Gestalt einer Dichtung ihre besondere, scharf umrissene Physiognomie haben muß. Um ins einzelne zu gehen: in Hebbels ‚Herodes und Mariamne‘ wird der Herodes, wenn er zufällig der intelligenten Bildnerkraft des Herrn Leffler anvertraut ist, zu einer vielfältig nuanzierten und doch einheitlichen Gestalt. Auch Mariamne könnte es werden, wenn das darstellerische Pygmäentum der Frau Willig das zuließe. Joab aber, der treue Diener seines Herrn, und Joseph, der hämisch Tückische, Soëmus, der Nahverwandte des Gyges, und Artaxerxes, dieses gewaltige Ergebnis der ein Menschenschicksal in fünfzig Verszeilen einschließenden Gestaltungskraft Hebbels: sie alle sind hier nichts als ‚Männer mit Bärten‘.

Das Hauptkennzeichen des wiesbadener Darstellungsstils, der ja meist das Feierliche, Plastische, Ceremoniöse, Gebundene zu seinen Aufgaben wählt, ist die ‚Würde‘ der Geberden. Wiederum ist hier der Geschmack des kaiserlichen Hauswirts entscheidend. Wiederum bringt diese Schablonisierung eine Erscheinung hervor, die der Würdelosigkeit, der Zerstörung alles Edelmaßes der Geste, wie sie die naturalistische Manier heutzutage auch in die Klassik hineinträgt, schroff gegenübersteht. Natürlich führt auch diese Einseitigkeit schnell zur Manier. Bei Hebbel zum Beispiel entfernt man, um konsequent dem Götzen dieses Dogmas zu dienen, jeden orientalisch-beweglichen, jeden südländisch-lebendigen Einschlag aus den Hofzimmern des Herodes, und die Judäer gehen, stehen und leben mit der Ladestockhaltung und dem Stoizismus von potsdamer Grenadieren. Auch dem Chor, ja sogar dem Balletapparat ist von dieser Erziehung zur Starrheit, von dieser Pagodisierung mitgeteilt. Ob nun in Lauffs ‚Gotberga‘ Priester und Jungfrauen, Barden und Helden

in feierlichem Zug um die Donarseiche des Taunusforstes ziehen, ob Armidens Zaubertempel der Schauplatz mystischen Gepränges wird: stets setzt jeder Einzelne behutsam, gemessen den Schritt, hebt und senkt die Arme mit formvollem Gestus. Die Weihrauchfässer beim ‚Einzug der heiligen drei Könige‘ in des Herodes Säulenhalle werden nach dem Taktmaß geschwungen; und Gruppen, die sich spontan, wild, impulsiv bilden müssen — beim Ansturm der Römer am Schluß der ‚Gotberga‘, bei der Versammlung der Philister im ersten Akt von ‚Samson und Dalila‘ — lassen die stundenlangen Vorbereitungen dieser Impulsivität ahnen. Man ist ordentlich erstaunt, wenn diese stets unter der unsichtbaren Zuchtrute eines ästhetischen Exerziermeisters stehenden Massen einmal in den Fluß einer kühnen, selbständigen, temperamentvollen Bewegung kommen, sei es auch nur bei Gelegenheit eines für Wiesbaden überraschend cynischen Bauchtanzes, eben in jenem Samsonakt.

Aber Wiesbaden hat eines, das zu erreichen ihm durch seine materiellen Mittel und die kaiserliche Schatulle freilich leicht genug gemacht wird, das man aber mit großem Respekt anerkennen soll, weil sich die Üppigkeit hier nie vor den Geschmack, der Begleitumstand nie vor die Sache drängt. Ich spreche hier von der Ausstattung. Man nimmt aus Wiesbaden auch dieses Mal starke Eindrücke mit fort, ein Album wunderschöner, koloristischer Impressionen. Die Opferszene der ‚Gotberga‘, eingerahmt von den glühendroten Tinten des Abendhimmels, dessen lohenden Feuerbrand dann das lichte Grün der deutschen Waldnacht ablöst. Der Impetus der römischen Legionäre, der den Götterwald in einem Nu mit einem Farbensturm von Gold und Purpur erfüllt. Der Zaubergarten Armidens, ganz das frühlingsfrohe leichte Gelb und Rosa einer idealisierten Mailandschaft zeigend, die plötzlich vor den Augen des Betrachters aus dem beklemmenden Schwarzgrau einer Felsenschlucht hervortaucht. Der Schluß der ‚Armida‘, wenn ihr Glück und ihr Palast in Trümmer sinken, wenn Herr von Hülsen Franz Stucks Unterstützung annimmt und gegen einen grünblau schillernden Gewitterhimmel den Genius des Hasses mit triumphierender Geberde die dürre Faust recken läßt, während aus dem schwarzhaarigen Eumenidenkopf die Augen wie zwei flackernde Lichter hervorbrennen. Endlich das tableau vivant, das den ersten Samson-Akt schließt und besonders in der Anordnung seiner farbigen Gegenüberstellungen jedes Malerauge berauschen wird: als Hintergrund der Kolossaltempel mit seinem plump-großartigen Terrassenbau, seinen Pylonen und Obelisken, seinen Torbogen und hieratischen Reliefs; im Vordergrund die in Erscheinung und Kostüm gleich schlicht und unvordringlich gehaltene Gruppe der Hebräer, die ihren Samson umringen; gegenüber mit lockenden Geberden, duftende Kränze schwingend, selber ganz Duft, Uppigkeit, Lüsternheit, die Priesterinnen der Astarte, die wie eine lichte Guirlande Dalila, der Teufelinnen Oberste, umschließen. Man muß wirklich gefühllos oder voreingenommen sein, um hier kalt zu bleiben.

Wenn man nun auf die Neuarbeit zu sprechen kommt, die diesmal die wiesbadener Festspielwoche geleistet hat, so muß man zugleich an ihre größte

Sünde rühren. Die Tatsache, daß die Stadtgemeinde Wiesbaden gerade in diesen Tagen ihr neues Kurhaus weihte, wurde dazu benutzt, Herrn Josef Lauff, der erfreulicherweise durch geraume Zeit diesen Spielen gefehlt hatte, wieder mit einer ‚Weihedichtung', einer einaktigen Reimerei ‚Gotberga' zu betrauen. Herr Lauff, der als Epiker Temperament, als Romancier ein offenes Auge, ein warmes Herz hat und gute Worte findet, verliert jegliche Fassung, sobald er sich auf der Dramenbühne und namentlich einem vaterländischen Stoffe gegenüber sieht. Die gebundene Marschroute, der er dieses Mal im Hinblick auf die zu besingende Heilquelle Wiesbadens und ihre historische Vergangenheit folgen mußte, brauchte ihn dabei gar nicht einzuschüchtern. Denn ohne Mühe konnte das Auge eines wirklichen Poeten zwischen den schwarzblauen Taunushügeln die gleichen Märchengestalten sehen, mit denen Gerhart Hauptmanns Phantasie die düstern Waldgründe des Riesengebirges gefüllt hat. Oder Heinrich von Kleist konnte dem wahren Dichter Lenker sein: er konnte ihn daran erinnern, daß gerade an dieser Stelle des Deutschen Reiches die geballte Faust der Germanen der gierig ausgestreckten, wohlgepflegten Hand des römischen Kaiserreiches oft mit heftigem Abwehrhiebe begegnet ist. Also Sage oder Kulturbild: eine andre Frage gabs hier nicht. Herr Lauff aber hat beides zusammengeschustert, hat diese Mischung mit kitschigen, an ihren besten Punkten schillerisierenden, in ihrer schwächern Hälfte nach Friderike Kempner stilisierten Verschen zu Stande gebracht (so daß einige hübschere Bilder in dem Wust von Oberflächlichkeit ersaufen) und hat die Figur eines frei erfundenen, römischen Cäsars von gottähnlichen Eigenschaften benutzt, um wieder einmal seine tiefe Verbeugung vor dem Hause Hohenzollern zu machen. Dafür hat er den Kronenorden, und der Festspielcyklus hat seine faule Stelle.

Als zweiter Tragödienautor stand neben Josef Lauff — auf die ureigenste Initiative des Kaisers — Friedrich Hebbel. Noch nicht mit seinen ‚Nibelungen', deren Wiedergabe einmal die größte Tat der dem Rhein nahegelegenen und Worms benachbarten wiesbadener Bühne sein wird und muß. Dieses Mal zeigte erst ‚Herodes und Mariamne' jenen übermenschlichen Seelenkonflikt, der in die unmittelbare Nachbarschaft einer blutbefleckten Zeit und des gewaltigen Ereignisses der Menschwerdung Jesu von Nazareth gesetzt ist. Ich deutete schon an, in welchen Punkten es die wiesbadener Interpretation der ernsten Problemdichtung versehen hat. Sie sprach, aber sie gestaltete nicht. Sie war in den Kürzungen ungeschickt: sie merzte einzelne Stücke der mehr historischen Darlegungen, zu denen diese Bühne besser disponiert ist, aus, um jede Szene der diffizilen Seelenbegegnungen und Reibungen, zu denen sie weder die darstellerischen noch die geistigen Mittel hat, exakt zu bringen. Sie stellte dem intelligenten Herrn Leffler die verzogene, kokette Frau Willig gegenüber und hatte auch in ihrem weitern Schauspielervorrat kaum mehr als zwei wertvolle Kräfte. So ist also nur der Versuch zu loben, noch nicht von einem Gelingen zu sprechen.

Den Rest des Programms füllen bewährte ‚Nummern' aus frühern

Festspielzyklen. Zu diesen gehört nicht die Aufführung der Oper ‚Samson und Dalila‘, deren Komponist Camille Saint-Saëns neulich in Berlin sehr hoffähig wurde, und dessen Meyerbeerpartitur in ihren Hauptrollen der schwerfälligen, kurzstimmigen Frau Brodmann und dem stark verblühenden Paul Kalisch anvertraut sind. Aber zu ihnen gehört der ungemein kostbar inszenierte ‚Oberon‘; und Glucks wuchtig-gravitätische ‚Armida‘, an der Georg von Hülsen und Professor Josef Schlar ein wenig herumgepfuscht haben, die aber mit der gebundenen Plastik ihrer musikalischen Linien, mit all dem gehäuften, metaphysischen und transcendentalen Spuk ihres Stoffes in die wiesbadener Theaterwelt lückenlos hineinpaßt, um so mehr, da sie zeigt, daß das Sängermaterial an diesem Platze qualitativ dem Schauspielerbesitz des Instituts weit überlegen ist. Den wiegt allein Frau Leffler-Burkhard auf: in der Ausnützung ihrer großen Stimme eine ganze Künstlerin, in der Unterordnung dieses Besitzes unter eine elementare, vergeistigte Ausdrucksform die auffallendste Persönlichkeit, die das Hoftheater Wiesbaden vorzustellen hat.

Ein Idealtheater / von Richard Braungart

Das Wort ‚Idealtheater‘ weckt verschiedene Vorstellungen. Man denkt wohl dabei zunächst an eine Bühne, auf der unsre dramatischen und ethischen Ideale verwirklicht werden, oder an eine solche, die das schier Unmögliche an Zusammenspiel, Regie und Ausstattung leistet. Einige meinen damit vielleicht auch die ersehnte Phantasiebühne, die ‚Schaubühne der Zukunft‘, wie man sie genannt hat. Aber nichts von all dem soll hier erörtert werden. Im Gegenteil: es ist eine im Grunde recht nüchterne Sache, von der ich reden will. Das Idealtheater, das ich meine, ist nämlich das feuer- und panikfichere Theater. Präziser ausgedrückt: ein ganz bestimmtes Modell eines solchen Theaters, das mir die Bezeichnung ‚ideal‘ immerhin zu verdienen scheint. Hören wir also, was zu diesem Thema zu sagen ist.

Das Problem des feuer- und paniksichern Theaters will schon seit vielen Jahren nicht mehr aufhören, das Publikum und die Architekten zu beschäftigen. Und das ist recht wohl verständlich; denn immer wieder, beinahe in regelmäßigen Zeitabständen, werden wir durch die Kunde von einem neuen fürchterlichen Unglück aufgeschreckt, durch das hunderte von Theaterbesuchern ihr Leben verlieren mußten. Und wir erinnern uns dann wieder der peinlichen Tatsache, daß dieses wichtige Problem noch immer so gut wie ungelöst ist, oder es wenigstens noch bis vor kurzem war. Man hat zwar unter dem unmittelbaren Eindruck ganz besonders entsetzlicher Katastrophen der letzten Jahre zahlreiche Vorschriften zu dem Zweck erlassen, die Feuersicherheit des Bühnenraums — des eigentlichen Herdes der Feuersgefahr — zu erhöhen und eine raschere Entleerung des Zuschauerraums zu ermöglichen.

Besonders mit diesem letzten Problem hat man sich eingehend beschäftigt, da man längst erkannt hat, daß nur ganz selten das Feuer und seine unmittelbaren Wirkungen, wie Rauch, Gase und so weiter, die direkten Ursachen der Menschenverluste sind, sondern fast immer die meist sofort ausbrechende Panik, wobei die Unzulänglichkeit der Treppen und Ausgänge selbst in den modernsten Theatern zum Verhängnis zu werden pflegt. Man hat eben — und das ist das Entscheidende — bis jetzt nur halbe Arbeit getan, insofern, als man für die Entleerung der Theater ausschließlich Innentreppen vorsah. Versuchte man es aber gelegentlich doch mit der Anlage von Treppen an der Außenseite der Theater, so war die Lösung erst recht mißglückt; denn diese in Eisenkonstruktion hergestellten Nottreppen zerstören meist gründlichst den Rhythmus der Architektur, und außerdem ist der Wert solcher Ausgänge extra statum ein recht problematischer, da ja das Publikum in normalen Zeiten sie nicht benutzen darf und sich daher auch nicht an sie gewöhnen kann. Sie sind also so gut wie nicht vorhanden.

Einem jungen, in München lebenden deutsch-amerikanischen Architekten, Henry Helbig, der sich seit etwa zehn Jahren mit diesem Problem beschäftigt, scheint es nun tatsächlich gelungen zu sein, das feuer- und paniksichere Idealtheater zu konstruieren. Er hat die Pläne seines Projekts während einiger Wochen in München öffentlich ausgestellt, und man hat sich in ganz außerordentlicher Weise dafür interessiert, um so mehr, als der Architekt auf zahlreichen Planskizzen unter anderm auch dargestellt hat, wie bei Anwendung seines Systems das im höchsten Grade gefährliche münchner Hoftheater unter pietätvollster Respektierung seiner Grundformen und seines Baustils und mit relativ geringen Kosten — etwa eine Million Mark wäre erforderlich — in ein Theater vom modernsten ‚Typ' umgewandelt werden könne. Gerade diese leichte Möglichkeit, das Helbigsche System auch bei bereits bestehenden Theatern ohne weiteres in Anwendung zu bringen, ist aber ein Vorzug, der nicht gering zu achten ist; denn sie garantiert auch den ältern Theatern, denen das Todesurteil vielleicht schon gesprochen ist oder wenigstens über kurz oder lang droht, ein neues Leben auf Jahrzehnte hinaus. Dem Budget so manches kleinern Hof- oder Stadttheaters und so manches Privat-Unternehmens dürften die auf solche Weise ersparten Millionen sehr zustatten kommen.

Die Grundzüge des Helbigschen Systems sind in Kürze die folgenden. Anzustreben ist vor allem eine größtmögliche Dezentralisierung der Zuschauermassen. Man weiß, daß eine angesehene Architektengruppe, deren Häupter ebenfalls in München zu suchen sind, gerade das Gegenteil will: Zentralisierung, das heißt, Vereinigung der Zuschauer in einem amphitheatralischen Raum, wie wir ihn im bayreuther Festspielhaus, im münchner Prinzregententheater und im charlottenburger Schillertheater bereits besitzen. Helbig sagt sich aber ganz richtig, daß die Möglichkeit einer raschen Entleerung des Hauses durch dieses Zusammendrängen der Zuschauer auf einen einzigen Raum weit eher verringert als vermehrt wird, da bei der großen Länge der

Sitzreihen die Zahl der gleichzeitig den wenigen Türen zudrängenden Personen eine viel zu große ist. Er teilt daher die Zuschauermassen in möglichst viele, völlig voneinander getrennte Gruppen, und dies erreicht er dadurch, daß er den Raum nach oben vorteilhaft ausnutzt. Mit andern Worten: er kommt hier, aus praktischen Erwägungen, wieder auf das alte, von vielen schon gänzlich verworfene Rangtheater, allerdings in sehr modifizierter Form, zurück. Und er kann und darf das, aus Gründen, die sogleich klar gemacht werden sollen.

Der Zuschauerraum erhält, in Anlehnung an das antike, kreisförmige Amphitheater, die einheitliche Form einer durchbrochenen Kuppel. (Helbig verspricht sich von dieser Konstruktion auch viel Gutes in Bezug auf die Akustik; ob und in welchem Umfang dies zutrifft, müßte allerdings erst die Praxis lehren; man weiß ja längst, daß eine gute Akustik mehr oder weniger das Produkt des Zufalls ist.) Die Sitzeinteilung erfolgt in der Form von stufenförmigen Reihenanlagen, wovon zwei im Parkett (eigentliches und erhöhtes Parkett) und zwei oder drei im obern Teile des Hauses sich befinden. Die Galerie baut sich auf dem Schlußring der Kuppel ringförmig (amphitheatralisch) auf und reicht bis zur Rückwand des Zuschauerraums. Sie kann aber — bei kleinern Theatern — auch weggelassen werden. In diesem Fall wird die Kuppel geschlossen.

Wir kommen nun zu dem wichtigsten (gewissermaßen dem idealsten) Konstruktionsteil des Helbigschen Theaters. Von allen Rängen führen nämlich nicht nur die für jeden Rang gesondert konstruierten Innentreppen, sondern auch an der Außenseite des Baues angebrachte, geradlinige, mit nur einmaliger Richtungsänderung sämtliche Ränge verbindende, terrassenförmige, nach unten sich verbreiternde Freitreppen zur Erde. Diese das Bogen- oder Rangtheater neuerdings wieder möglich machenden Außentreppen aber sind — und das ist das Wesentliche und Neue — nicht etwa nur in häßlicher Eisenkonstruktion unorganisch an den Bau angeklebt, sondern sie sind monumental, das heißt: sie bilden einen integrierenden Bestandteil der Architektur des Theaters. Sie machen nicht den fatalen Eindruck von Nottreppen, sondern wirken durchaus dekorativ, und da sie nach dem Projekt von den Theaterbesuchern ständig zum Verlassen des Theaters benutzt werden sollen, so werden sie auch im Fall einer Panik ihre Schuldigkeit tun. Das Publikum braucht sie nicht erst zu suchen, da es ja vollkommen mit ihnen vertraut ist, kann sich also auf diesem Wege rasch in Sicherheit bringen. Stauungen sind dabei so gut wie ausgeschlossen, und ganz besonders beruhigend wirkt jedenfalls der Umstand, daß der Theaterbesucher rasch den freien Himmel über sich hat und in frischer Luft atmet. Sobald aber dies der Fall ist, fühlt er sich erfahrungsgemäß auch schon in Sicherheit und wird daher gar nicht mehr daran denken, unvernünftig zu drängen und zu eilen.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß Helbig die vielseitige praktische Verwendbarkeit seines Systems an einem hierfür besonders geeigneten Objekt, dem münchner Hoftheater, in überzeugendster Weise exemplifiziert hat.

Einige Neubauaufträge stehen ihm, wie man hört, nunmehr in naher Aussicht; und so wird man also in nicht allzu ferner Zeit Gelegenheit haben, zu prüfen, ob das fertige Werk auch alles das erfüllt, was das Projekt verspricht. Man hat Ursache, in dieser Hinsicht sehr optimistisch zu sein. Und daß die Ideen Helbigs in Architektenkreisen sehr beifällige, aber auch mancherlei mißgünstige Beurteilung gefunden haben, ist nur ein Beweis dafür, daß wir es hier mit einer Sache zu tun haben, die es verdient, beachtet und nicht vergessen zu werden. Der richtige Weg ist nun einmal beschritten. Möge er bald zum guten Ziel führen!

Lustspielabend / von Robert Walser

Ich saß auf der Galerie des Lustspielhauses zu Z . . ., das halbausgetrunkene Bierglas neben mir, den Zigarrenstengel zwischen den Zähnen, neben Studentinnen, Arbeitern und dicken Weibsbildern. Die Luft war schon fast zum Ersticken. Die gipsenen Engel am Plafond des Theaters schienen zu schmachten und zu schwitzen. Ab und zu beugte ich mich über die Brüstung herunter, um zu sehen, was unten los sei. Dort unten saßen an Tischen, dick ineinandergedrängt, junge bessere Leute, Korrespondenten aus Bankhäusern, Studenten mit noblen Schmissen in den Stehkragengesichtern, ältere, feine Herren, die das Leben lieben, und Damen aus anscheinend guter Familie. Auf dem Balkonrang in rotsamtnen Sesseln saß die ganz gute Welt, ich glaubte einige mehr oder weniger ehrwürdige Literaten unterscheiden zu können, unter andern einen Redakteur, einen Kerl, der sonst immer mit ‚belletristischen Spaziergängen' aufrückte. Ich kannte ihn ein bischen. Er sah einem guten braven Schweinemetzger ähnlich, mochte aber trotzdem zu den Feineren zählen. Prachtvolle Damenhüte gab es da, und edle, lange, an den Arm angepreßte Handschuhe bis über die üppigen, biegsamen Ellbogen hinaus. In der Mitte der Saaldecke hing ein Kronleuchter herunter und warf strahlendes Licht auf die Menschen. Da donnerte einer mit kurzen, harten Schlägen auf das Klavier, daß es wie eine mächtig-klangvolle Orgel erbrauste. Der Klavierspieler hatte lange, schwarze, wellige Locken auf dem Kopf und ein schönes Profil am Gesicht. Es kostete nichts, es dürfen betrachtet zu haben. Das herrliche Klavierspiel war der unsichtbare, großbeflügelte, ernste Engel, der mit seinem Gefieder leise an die Sinne der Zuschauer und Zuhörer anschlug. Und dann ging der Vorhang in die Höhe, und das Lustspiel wurde abgehaspelt, als ob es ein Strang Baumwolle gewesen wäre, zwischen zwei Hände gestreckt, daß man es abwinde. Es wurde milliönisch flott gespielt. Der Direktor selber spielte die Hauptrolle. Während der Pausen versank ich jedesmal in tönende Träumereien. Es war mir, als wären die nackten, kühnen, steinernen Figuren zu beiden Seiten der Bühne auf ihren Postamenten lebendig geworden. Eigentlich müßte das alles überflüssig gewesen sein. Das Klavier spritzte

mich immer mit Tönen an, hols der Teufel, ich sah die schlanken Hände des Schlägers und Spielers auf den weißen Tasten auf- und niedertanzen, ich hätte mit dem größten Vergnügen eine halbstündige Pause gehabt. Unter mir, auf dem Balkon, putzte sich eine ältere Dame mit ihrem rasend bespitzten Taschentuch die Nase. Ich fand alles schön und unendlich zauberhaft. Die Kellner fragten, ob Bier gefällig sei. Diese schnurrige Frage kam mir so sonderbar vor. Was waren das für Menschen, die derart an die Leute herantreten und fragen konnten, ob man wünsche, etwas zu trinken? Einer der Kellner hatte ein reines, borstiges Schnurrbartgesicht, man sah nur den großen, gewichsten Schnurrbart und dazwischen ein Paar große, dunkelglühende Augen. Sie schimmerten wie Lichter aus einem Waldesdunkel heraus. Ein andrer war bartlos und krankhaft blaß und elend mager im Gesicht, daß ihm die Backenknochen wie Klippen eines Felsenufers vorsprangen. Diesem nahm ich ein Glas Bier ab, bezahlte sofort und steckte mir einen neuen Zigarrenstumpen in den Mund. Da warf mir das Klavier eine neue, machtvolle Welle ins Gesicht, an die Brust, in die Rockärmel hinein, daß ich glaubte, mich nach einem Handtuch umschauen zu müssen, um mich abtrocknen zu können. Aber die Strahlen des gelblich-schimmernden Kronleuchters hatten das schon besorgt, ich brauchte keine Angst zu haben. Da gab es wieder Momente in der Pause, wo ich meinte, meine beiden Augen seien lange, dünne Stangen geworden und hätten die Hand einer der unter mir sitzenden Damen berühren können. Aber sie schien nichts zu merken, sie ließ mich machen, und was ich tat, war doch so unverschämt. Dicht neben mir saß ein herrschaftliches Dienstmädchen, ein lieb aussehendes, kleines, zierliches Ding, ich fragte sie, wie sie heiße, sie sagte es leise. Eigentlich sagte sie es mir mehr mit den Augen und mit ihren beiden, hochrotglühenden Wangen, als mit dem Mund. Sie hieß Anna. Ich bestellte ihr ein Glas Bier und blies ihr Rauch ins Gesicht, um sie lachen zu machen. Wie ihre Augen schwarz und feucht glänzten, es war, als schimmerten zwei kleine Kügelchen aus schwarzem Silber. Unten auf dem Balkon saß die Baronin Anna von Wertenschlag, auch eine Anna, aber eine ganz, ganz andre. Von dem Hut der Baronin fielen lange, geschweifte Federn rückwärts wie sterbende Vögel. Sie zitterten, als ob sie ein leises, unsagbares, menschliches Weh empfunden hätten. Die Frau saß in einem tiefschwarzen Kleid, das gegen unten mächtig gebogen und gebauscht war, Platz für Dreie oder Viere einnehmend, zwischen zwei jungen, aber, wie es den Anschein hatte, wenig gefährlichen Kavalieren. Sie schien in Gedanken versunken. Da ging der Vorhang wieder auf, und das lustige, kammerzöfliche Stück lispelte weiter. Auf der Bühne geschah es, daß eine reich gewordene Bürgersfrau einer armen Adligen die vornehm ausgestreckte, lässig dargehaltene Hand küssen mußte, weil es die althergebrachte, schöne Sitte erforderte. Nachher aber, wie die Dame von Stand verschwunden war, spottete die Bürgerliche, und gewiß nicht ohne Berechtigung, und spuckte verächtlich auf den Teppich des gräflichen Empfangzimmers aus. Dieses

Benehmen erweckte von der Galerie herab ein stürmisches, Sympathie kundgebendes Gelächter. Einer schrie sogar Bravo, das mochte ein adelsfeindlicher Republikaner gewesen sein. Von den untern Regionen kehrte sich manches Gesicht erstaunt und ein wenig ärgerlich nach oben, zu sehen, wer der Pöbelianer sei, dessen Beifall ein so wenig passender und so überlauter war. Aber die Untensitzenden sollten ihren Ärger denn doch lieber ein wenig zurückgehalten haben, denn schon der nächste Augenblick bewies, daß es auch unter ihnen Pöbelhelden gab. Der Direktor als Ehegatte trat auf, da schmeißt einer der fabelhaft gut angezogenen Studenten, der mit seiner Nase beinahe an die Rampe anstößt, irgend einen Witz auf die Bühne. Es wird gelacht, und es wird freundlichst angenommen, den Künstler werde es zu einem höflichen Mitlächeln zwingen. Davon aber war keine Spur, der Direktor, mit der Zornesröte im Gesicht und mit dem Zittern des heftigsten Unwillens in der Stimme, wandte sich mit folgender, von verachtungsvollen Geberden begleiteter Ansprache an das Publikum:

Meine Damen und Herren (was will er, was hat er, was ist hier unten? dachten wir erhöhten Galeriemenschen). Sie haben soeben gehört, wie man mich beleidigt hat. Wäre es einesteils nicht eine Bande von unreifen Buben (die ganze Galerie streckte die Hälse vor), und wären es andersteils nicht respektgebietende Menschen, die ich da, Kopf an Kopf, vor mir sehe, beim Erdenhimmel, ich wollte nicht daran denken, daß ich ein Tiger sei, nein, ich wollte als Mensch in die Rotte hineinspringen, um sie, der ganzen elendiglichen Reihe nach, in die unterste Hölle hinunterzuohrfeigen. Ich habe vieles gesehen und vieles in meinem Künstlerberuf erduldet, wenn mich aber, der ich nun, ein alternder Mann, bald an das Ende meiner Laufbahn angelangt bin, ein junger Affe anspuckt — Verzeihung . . .

Und er spielte weiter. Nie wieder in meinem spätern Leben habe ich noch einmal solch eine prachtvoll-seelenvolle Zurückdrängung der persönlichen Wut gesehen. Im ganzen Theater war es pips-mäuschenstill geworden. Ich hätte darauf schwören mögen, die Herzen der Zuschauer pochen gehört zu haben. Nach und nach vergaßen alle den unfeinen Auftritt. Der fragliche Student schien sich erhoben und geräuschlos aus dem Staube gemacht zu haben, wozu er gewiß alle nur denkbare Veranlassung hatte. Annas Brust hatte sich auf und nieder gehoben vor Erregung, jetzt lächelte sie. Das Stück war so friedlich, so wienerisch, gutes, altes, solides Fabrikat. Es spickte wie aus Spickröhrchen eine Anzahl junger Mädchen aufs Tapet, die alle einen Mann haben wollten und schließlich, das ahnte man schon, auch einen kriegen würden. Schneidige Bureaulisten speichelten in Sommerhüten, mit Spazierstöcken bewaffnet, umher und hatten so zuckersüße Manieren und so gewählte Worte. Ein Husar in angespannten Hosen und herrlichen Stiefeln machte viel Wesens von sich. Bald war es ein Garten, bald ein ärmliches Zimmer, bald eine Landstraße, bald ein hochherrschaftliches Kabinett, worin gespielt wurde. Um ihm Achtung zu bezeigen, überwarf man den Direktor mit Beifall, das war natürlich dumm und ein wenig roh, und doch

dürfte es dem Mimen geschmeichelt haben. Diese Leute wissen ja schließlich zu unterscheiden und haben dabei ihre eigenen Gedanken. Dann gab es wieder eine Pause, und wieder bekam ich eins über den Schädel von der Musik, daß ich ganz wie von selber den Mund auftat, um hinzuhorchen. Anna, das Dienstmädchen, plauderte von den Gewohnheiten ihrer Herrschaft, wobei sie natürlich die Lächerlichkeiten bevorzugte, ich hörte ganz der Musik zu und dazwischen noch halb und halb dem Geplauder. Die Hitze kam wieder, um sich an den Stirnen und unter den Achseln beklemmend anzumelden. Die Kellner sammelten die Biergläser ein, ziemlich unwirsch, und unten um die breitröckige Anna von Wertenschlag herum säuselten und scharwenzelten und tanzschrittelten sie, die Hallunken, die wohl wußten, wos etwa Trinkgelder geben mochte. Die ganze Galerie schwitzte, kochte, dampfte und dunstete. Die dicken Weibsbilder klebten bereits mit ihren Röcken und Unterröcken an den braunlackierten Klappstühlen an, sie sagten es sich und schrien vor Schreck und Genugtuung. Viele wischten sich den Schweiß von der Stirn ab. Anna von Wertenschlag hob den Kopf in die von Gesichtern gesprenkelte Höhe. Welche wundervollen Augen! Dann kam der letzte Akt, und dann ging es nach Hause. Während des Hinaustretens spielte noch einmal der Klaviermann. Die Treppen erbebten unter den hinabpolternden Schritten. Welle auf Welle floß es mir nach, so schön, so groß und so melodiös gute Nacht und auf baldiges Wiedersehen sagend. Draußen regnete es. Die Baronin stieg in den Wagen, und die Kutsche rollte davon.

Graue Stunde / von Hans Carossa

Wind wühlt im Staub . . .
Inseln aus Laub
treiben und kreisen verfärbt auf dem schwarzen Bach . . .
Du lehnst mir im Stuhl gegenüber . . .
Der Abend wird immer trüber . . .
Du siehst durchs Fenster den treibenden Blättern nach . . .

Von jeder Wand
blickt etwas nach deiner Hand . . .
Die ruht ganz müd, ganz klein auf deinem Schoß . . .
Du schweigst wie von Erz —
macht dir dein Kind viel Schmerz?
Du sagst, du liebst es jetzt schon namenlos . . .

Weißt du den Tag?
Unter Schneewolken lag
der tauende Garten, als du von mir gingst . . .
Nun bedrängt dich mein Leben,
und deine Lippen beben
so bang wie damals, als du es empfingst . . .

Rundschau

Durch Irren zum Glück

Durch Irren zum Glück' — wenn man unter Kulturmenschen eine Umfrage täte: was für ein Buch wohl unter diesem Titel ‚soeben erschienen' ist, ich wette, daß die Antwort nahezu aller lauten wird: Der letzte ‚Daheim'-Roman, der sich durch besondere Rührkraft das Recht zu einem Sonderabdruck erworben hat. Sie würden zum Unglück alle irren. Die Autobiographie eines großen deutschen Dichters ist es, die ein Herausgeber aus Tagebuchblättern zusammengestellt und so betitelt hat. Nun meinen Sie alle, es handle sich, wenn nicht um Julius Wolf oder Wilhelmine von Hillern, so etwa um den seligen, süßen Herrn von Redwitz oder allerbestenfalls um Friedrich Bodenstedt. Aber nein — Friedrich Hebbel ist der Mann! Hebbel. Und der Behrsche Verlag, der mit seiner Gesamtausgabe gute Verdienste um unser Erleben dieses großen Mannes hat, schändet sein eigenes Werk und erlaubt der Geschmack- und Gedankenlosigkeit eines Herausgebers, die treffliche Idee einer Hebbelautobiographie durch diesen auf Pöbelwirkung berechneten Kolportagetitel zu korrumpieren. Dieser nichtswürdig verwaschene, sentimentale, moralistische Titel, unter dem man jetzt die Bekenntnisse des eigensten, härtesten, selbstbewußtesten Lebenskämpfers des neunzehnten Jahrhunderts auf den Markt bringt, ist nicht nur tief geschmacklos, sondern auch im höchstmöglichen Grade falsch und sinnentstellend. Denn das ist das tiefste Kriterium dieser, wie vielleicht jeder genialen Natur, daß sie wohl durch Zweifel und Verzweiflungen, nie aber durch Irrtümer gegangen ist, daß schon der erste Schritt mit dämonischer Sicherheit zum früh geahnten, spät gesehenen Ziel der Persönlichkeit gerichtet war, und daß der Wanderer auf seinem Weg wohl bluten und selbst niederbrechen, nie aber abirren konnte. Die sittliche Größe dieser Persönlichkeit ist, daß sie in keinem Moment von ihrer letzten, höchsten Pflicht: Selbstentfaltung, Reifwerden, Fruchttragen abirrte, daß sie dieser ‚neuen Pflicht' ein unvergängliches Beispiel schuf, dreißig Jahre, ehe Friedrich Nietzsche in seiner glänzenden und überspannenden Rhetorik die berühmte Agitation für diese Selbstpflicht aufnahm.

Hebbel hat nicht ‚geirrt' und hat auch nicht ‚zum Glück' gestrebt. Der Kolportagetitel dieses Herausgebers spiegelt die Seele eines Philisters, der an einem großen Lebenslauf nichts bemerkt als den Wandel äußerer Misere in ‚geordnete' Verhältnisse. So gegenwartstypisch Hebbels Leben aber auch gerade durch die verhängnisvolle Einwirkung des Materiellen ist, so zeitlos groß ist es doch, weil das Wesentliche seines Kampfes trotzdem in jedem Moment höhern Werten als dem ‚erbärmlichen Behagen' galt. „Trachte ich denn nach der Seligkeit? ich trachte nach meinem Werke!" Hebbel hat dieses Nietzschewort vorweg genommen, als er 1846 schrieb: „Von allen Arten der Sehnsucht kenne ich nur noch die nach Taten." Und er hat diesem Worte jederzeit nachgelebt.

Wenn dem Lebensbuch dieses Mannes, das mir in der Tat als ein Lebensbuch kommender Ethik von höchster, heiligster Bedeutung scheint, ein Mann

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 49
7. Dezember 1911

Plaudite, amici! / von Theodor Tagger

1. Der Kritiker und seine Leser

Greift einer einen ‚Großen‘ an, so kann dies nach zwei Möglichkeiten geschehen. Entweder ist er selbst ein ‚Großer‘: dann sagen die Leute, daß es aus Neid geschehe; oder er ist ein noch Unberühmter: dann sagen die Leute, daß er sich erdreiste.

Aber: wir haben Götzen; und die leutliche (nicht menschliche, weil sie als solche nicht vorhanden sein kann; die leutliche) Idolatrie muß immer wieder und wieder vernichtet werden.

Wird solch ein tönerner Götze mit einem Hammer zerschlagen: so sind die Leute zuerst empört und leugnen jedes Zerschlagensein ihres Götzen.

Alles, was Natur ist, erneuert sich beständig: diese Notwendigkeit zwingt sie, plötzlich ein, wenn auch sehr nachträgliches, Hören der klirrenden Scherben festzustellen. Dann erklären sie auch, daß sie schon lange das Hohle ihres Götzen — wenn möglich, noch vor dem Zerschlagen — gesehen hätten.

Dieses Sehen nun geschieht wieder nach zwei Möglichkeiten. Entweder ist es eine Lüge: dann schwätzen die Leute um so mehr von dem Sichtbaren; weil sie es nicht sehen. Oder der Zertrümmerer ist inzwischen selbst ein Götze geworden: und da beginnt man, ihm ohne weiteres alles zu glauben.

Dies alles aber ist etwas sehr Trauriges. Denn der Kritiker ist eine Notwendigkeit in den Verhältnissen von Mensch zu Mensch, in denen wir heute leben.

Ein Dichter wendet sich direkt nur an den ganz kleinen Kreis, der gleich mit ihm gehen kann. Der Kritiker erweitert diesen ganz kleinen Kreis zur Masse: die ein Dichter braucht.

Ließe sich demnach für die Handhabung der Kritik so manche Reform wünschen: so ist diese geradezu ein Bedürfnis für das Lesen von Kritik.

2. Die Eins und die Nullen

Es ist dies das alte Schauspiel im Vergleich: die Null bedeutet nichts; auch tausend Nullen bedeuten nichts.

Die Nullen unterstützen aber, ohne es zu wollen — schon durch ihre Anwesenheit; indem sie zeigen, was eine Leere ist — die Ziffer und machen aus der Eins Tausende, Millionen: es hängt davon ab, wieviel Nullen sich hinter der Ziffer aufstellen.

Wir sehen schon: plötzlich hat sogar die Stimme einer einzigen Null einen großen, verzehnfachenden Wert.

Es ist das alte Schicksal aller Inhaltslosen: daß sie selbst nichts sein können, dagegen die Stütze der Besseren sind.

Die Eins tritt auf die Nullen, und auf je mehr Nullen sie tritt, desto höher steht sie.

3. Plaudite, amici!

Es gibt nichts Ekelhafteres als eine Gedankenleere, die außerdem noch wohlfrisiert ist — diese sorgfältig geteilten und pomadisierten Scheitel nicht vorhandener Haare.

Die meisten Mystiker sind dann jene, welche glauben, daß eine Glatze überhaupt nicht mehr vorhanden ist, wenn man einen Hut aufsetzt.

4. Die rücksichtsvollen und die lästigen Schafe

Sie sind alle nur zu loben: jene, die wie Schafe sich in Herden vereinen; und jene, die sich die schöne Aufgabe gestellt haben, solchen Schafen Hirten zu sein. So sind sie alle zusammen, unter sich, neben sich, mit sich, gehen zusammen ihre breite Straße —: abseits von jenen Wegen, die für die Besseren bestimmt sind. Sie sind alle nur zu loben, weil sie rücksichtsvoll sind und auf diesen andern Wegen nicht herumschnüffeln.

Lästig empfindet man degegen jene, die Herdenschafe sind, ohne es zugeben zu wollen; demnach allein herumtrollen, obgleich sie in die Herde hineingehören. Diese suchen sich gerade die Wege der Besseren aus, damit man von ihnen sprechen soll: plaudite, amici! So stören sie die andern; und grasen, wo sie unmöglich etwas zu fressen finden können; sie bleiben hungrig: weshalb sie auch noch verbittert und arrogant werden.

5. „Niemand ist unersetzlich"

Sticht einmal ein kleines Interesse ab von unsrer jämmerlichen Gleichgültigkeit gegen alles, so findet es in einem Unglücksfalle doch immer seinen Biertrost: „Niemand ist unersetzlich".

Und dies ist ganz richtig; nur etwas anders gedeutet, als es gemeint wird. ‚Niemand' ist tatsächlich immer ersetzlich; nur Jemand nicht.

Es gibt keinen einzigen bedeutenden Menschen, der wirklich einer war und ersetzlich wäre: auch hat er es nicht nötig.

Nur Löcher, Lücken lassen sich ausfüllen. Allein, beim Abgang solcher Wenigen entsteht gar keine Lücke: weil nicht ihre Körperlichkeit, die nun gegangen ist, früher den Raum ausgefüllt hatte; sondern ihre Tat, und ihre Arbeit: und dies für alle Zeiten und über den Tod hinaus.

Das heißt nichts andres als: jene, die uns etwas sind, brauchen nicht erst ersetzt zu werden, wenn sie sterben — sie sind immer da. Dagegen können die andern sich immerzu ersetzen lassen: sie waren doch nie vorhanden; auch nicht, als sie da waren.

Jedermann

Eine sterile Sache, die keinerlei Folge haben kann, und an die deshalb, auch deshalb so viel Zeit und Fleiß nicht hätte gesetzt werden sollen. Reinhardt wird langsam, oder schon nicht mehr langsam, instinktschwach. Früher wußte er, welchen Raum, welchen Darstellungsstil, welche Sorte Publikum ein Werk gebraucht. Früher hätte er sich bei diesem Spiel von ‚Jedermann' gesagt, daß es in eine Kirche oder auf die Germanistenkneipe gehört: vor ganz heiße oder ganz kalte Gemüter, vor Gläubige oder vor Durchschauer, vor Anwärter des Himmels oder vor uns Mephistos — auf keinen Fall aber vor jedermann. Jetzt bringt er es gleich vor fünftausend Jedermanns, in deren Gefühls- und Interessensphäre es niemals eindringen wird. Die innere Fremdheit eines so massenhaften Publikums, das seine Gebetriemen aus Staatsobligationen schneidet oder doch am liebsten schnitte, erzeugt zusammen mit seinem Snobismus einen Brodem, worin auch der rein sachliche Anteil des kühl betrachtenden Kenners schlecht gedeiht. Wir werden verärgert und gelangweilt. Was denn? Buhlt ihr um den Beifall der Menge von heute, so gebt ihr entweder ihre lebendige Gegenwart oder ein Stück der Vergangenheit, das sie noch empfindet. Wendet ihr euch an uns, so ladet uns in die Kammerspiele und rekonstruiert eine primitive Kunstform mit primitiven Mitteln. Auch die londoner Aufführungen solcher Lehrhaftigkeiten finden in kleinen Häusern statt.

Dabei ging es im Zirkus nicht etwa protzig her. Der reiche Jedermann sprang in das völlig kahle Rund und ersuchte uns, seinen

Grundbesitz mit Augen des Geistes zu umfassen. Man hat ihn sich dort zu denken, wo unsre Garderobe aufbewahrt wird. Wo aber vor sechs Wochen das Haus der Atriden brütete, erhebt sich heute eine Art Mysterienbühne. Vom Parterre zum Hochparterre führt eine Treppe; das Hochparterre bildet ein Plateau, auf dem für das Gastmahl Jedermanns ein Tischlein-deck-dich aus der Versenkung auftauchen wird; der erste Stock birgt hinter gotischen Spitzbogen und schwarz-goldenen Vorhängen Mönche, Weihrauch, Heiligenscheine, Orgeln und andre hieratische Gegenstände; und den zweiten Stock hat sich Gott selber vorbehalten, um uns entweder seinen Hofstaat zu zeigen oder aus einem Strahlenkegel heraus den Tod gegen Jedermann aufzuhetzen. Wie nun der Tod so rasch wie möglich den armen Reichen mitten in seinen Genüssen antritt, ihm gar keine Frist gibt, ihn gleichwohl aber in den Himmel läßt, weil zwei Schwestern — die ‚Werke', die er nicht getan, und der ‚Glaube', den er nicht gehabt hat — feurige Kohlen auf sein Haupt sammeln und sich für ihn verwenden: das ist der Inhalt des allegorischen Spiels, das aus der altjüdischen Literatur über England, Holland und Hans Sachs bis ins zwanzigste Jahrhundert und nach Rodaun gelangt ist, wo Hugo von Hofmannsthal es jetzt wieder aufgezeichnet hat. In Bescheidenheit, wie er selber richtig sagt. Denn es wäre nicht leicht, gerade ihn als Erneuerer dieser dramatischen Parabel zu entdecken. Soweit ich vergleichen konnte, unterscheidet sich seine Fassung — abgesehen von den kleinen Einschiebseln, die er als solche kenntlich gemacht hat — von der mittelalterlichen Fassung nur dadurch, daß er die aufrichtige Erschütterung Jedermanns, der dieser schließlich die Fürsprach der beiden mildtätigen Schwestern verdankt, wesentlich früher eintreten, daß er den Tod als Gast beim Mahl erscheinen, und daß er der Gottheit nervöser, unruhiger, verzückter huldigen läßt. Der moderne Wortkünstler hat im übrigen wenig Gelegenheit. Der Dialog soll eine biblisch-kräftige Simplizität, soll Knüttelreim-Derbheit neben fröhlich-naiver Frommheit haben; und da tut Hofmannsthal am besten, seine Besonderheiten zu verleugnen. Aber jene drei oder vielleicht auch mehr Veränderungen erweisen sein dramatisches Temperament, das auf Steigerung, Kontrastierung, Zirkulation gerichtet ist.

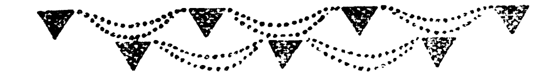
Hätte er nicht nur dramatisches Temperament, wäre er Dramatiker von Geburt und Geblüt, so hätte er im Interesse seiner Arbeit Reinhardt von der Manege abgebracht und damit auch diesem genützt. Nach drei Zirkusspielen weiß man, was sie gemeinsam haben, was also dem Raum anhaftet, und daß das dem Wesen des Dramas

fremd und schädlich ist. Ich meine nicht die komischen Unzulänglichkeiten dieses bestimmten Pferdezirkus, die Reinhardt selber kennen wird: ich meine die immanenten Gefahren der Arena, die ihm vorschwebt. Die ungeheure Größe des Raums erfordert auch eine ungeheure Verbreiterung der Darstellung, deren Charakter dadurch undramatisch wird. Bis eine Einheit von fünftausend Zuschauern begreift, was bisher ein- bis allerhöchstens zweitausend vorgespielt worden ist, vergeht dreimal so viel Zeit. Jeder weiß, wie viel schneller eine Schulklasse von fünfzehn Kindern vorwärtskommt als eine von sechzig. Hier der Lehr-, dort der Anschauungsstoff muß aus Rücksicht auf die Schafsköpfe faßlicher, allzu faßlich dargelegt und bis zum Ueberdruß aller hellern Hirne wiederholt werden. Man sehe sich daraufhin die Aufführung von ‚Jedermann' an und wende nicht ein, daß ‚Turandot' ja eigentlich weit gröber ausgefallen ist. Dem Regisseur der ‚Turandot' hatte der Zirkus bereits den Maßstab für das Theater genommen; der Regisseur von ‚Jedermann' kam wiederum aus dem Theater in den Zirkus zurück. Wie dem aber auch sei: zu Hofmannsthals Buch und seinem Gewicht oder seiner Leichtigkeit, zu der Schlankheit der Fabel, die gar keine Fabel ist, und der Jachheit ihrer Abwicklung steht diese Umständlichkeit und Schwerfälligkeit in einem argen Mißverhältnis. Reizend, lustig, anmutig, wie Jedermanns Gäste zum Mahle getanzt kommen — wenn nur dieser Tanz ein bischen kürzer gefaßt würde! Von buntester Drastik dieses Mahl selber — wenn nur das Volk ein bischen früher aufhörte, sich ganz kannibalisch wohl zu fühlen! Vielleicht könnte sogar jede Einzelheit für sich so lange dauern, wie sie hier dauert. Aber daß alle Einzelheiten gleich lange dauern: das spannt uns so ab. Die ‚Solisten' sind nicht schuld. Bis auf das Vorspiel im Himmel, das von Gott und Tod zu gleichmäßig laut heruntergeschrien wird, ist die Vorstellung schauspielerisch vollkommen geglückt. Von jener ersten Szene, wo Moissis Jedermann und Wintersteins Guter Gesell wie aus einem alten Holzschnitt hereinhüpfen, in die Hände klatschen, die Köpfe werfen, die Worte hacken, die Bewegungen abzirkeln und Interjektionen juchzen, bis zu der vorletzten Szene, wo, wie auf einem alten Altargemälde, die blaue Dietrich vor goldenem Grunde in himmlischer Schönheit des Angesichts, der Seele und der Kehle mit Biensfeldts überlebensstruppigem und -ruppigem Volksbuchteufel um Jedermann kämpft: von Anfang bis zu Ende böten die Schauspieler einem Regisseur, wie sie ihn nicht besser finden, ein Material, wie er es nicht besser findet. Hätte er sich nur auch das richtige Publikum gesucht und es in das richtige Haus gesetzt!

Der Essay als Form / von Paul Ernst

Es gibt Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können, und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen. Du wirst sehen, welche ich meine, und welcher Art sie sind. Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens." In diesem Satz drückt Georg von Lukács aus, was er in seinen Essays formen will. (Sie sind unter dem Titel ‚Die Seele und die Formen‘ bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erschienen.) Sein Essay ist nicht Philosophie, denn er steht ironisch zu den philosophischen Problemen, er ist nicht Kunst, denn er gestaltet nicht; er ist Kritik, und zwar Kritik als Kunst: ich nehme seine Termonologie herüber. Hier will ich nur aufmerksam machen auf das wichtige Buch — ich tue es, trotzdem es einen Essay über mein eigenes Schaffen enthält, in dem Bewußtsein, daß sowohl Lukács wie ich doch wohl nicht in den Verdacht einer Gegenseitigkeitsversicherung geraten werden; wir haben das beide nicht nötig — und ich möchte dem Buch eine Wirkung wünschen gerade in unsrer Zeit, wo die Kritik im allertiefsten Verfall ist, indem sie noch nicht einmal vom Technischen der Kunst Bescheid weiß, geschweige eine Ahnung von der Metaphysik der Kunst hat. Als ich den Band durchlas, hatte ich den Eindruck, als seien die beinahe drei Menschenalter der Verdummung in Deutschland seit Goethes Tod nicht gewesen, und als fange Lukács da an, wo die Schlegel aufgehört haben: freilich ist der Autor auch kein geborener Deutscher, sondern ein Ungar, der sein erstes Werk, ein Buch über das moderne Drama, noch in ungarischer Sprache geschrieben hat.

Ein merkwürdiges Gefühl überkommt den Dichter, wenn er den Kritiker liest: er sieht, wie die Dichtung für den andern Erlebnis wird, wie ins Leben zurückgeht, was bei ihm selber einmal aus dem Leben gekommen war, und wie das Erlebnis bei dem andern nun auch Form wird; und er sieht zugleich mit einem gewissen Neid, daß der Kritiker sich mehr Dichtung erleben kann als der Dichter selber, der immer in seine engen Schranken gebannt ist. Ein sehr schöner Essay ist der über Stefan George, dessen Werken gegenüber ich immer nur Achtung empfinden konnte, da sie mir zu fremdartig sind, um sie zu erleben: der Kritiker hat auch sie erlebt, und vielleicht ist der Essay über ihn neben dem über mich der schönste in dem Buch.



Der Schauspieler als Erzieher / von Fritz Rose

In keinem Lande hat der Schauspieler einen so schweren Stand wie im engern Deutschland: kein Volk empfindet ihn innerlich als so wesensfremd, als so wenig dazugehörig wie das deutsche. Dem Deutschen ist alles Schauspielermäßige im Grunde unsympathisch. Noch mehr: er hat sozusagen von Haus aus für die schöne Form des Ausdrucks keinen Sinn, kaum das richtige Verständnis. Die Kardinaltugend des deutschen Charakters: schlichte Ehrlichkeit und biederer Gradsinn verträgt sich nicht mit dem Komödiespielen und In-Szene-Setzen, nicht einmal in der außermoralischen Sphäre, in welche die Kunst dies Betragen versetzt. Denn nichts liegt uns näher, als den schönen Schein mit Lug und Trug zu verwechseln!

Anders in Ländern, wo der Schauspieler nicht abseits vom Volke steht, sondern als legitimes Glied, in günstigen Fällen sogar als würdiger Repräsentant des Ganzen angesehen wird, wie bei allen romanischen Nationen. Was bei uns nur als Ausnahme und gleichsam contre coeur gestattet wird: eine Rolle zu spielen, eine Maske zu tragen, das ist dort so sehr die Regel, daß gerade das Gegenteil als Mangel erscheint. In Italien, dem Theaterlande kat'exochen, gilt es als das erste Erfordernis des guten Anstands, daß ein jeder die Rolle, die ihm zuerteilt ist, mit seinen Mitteln möglichst vollendet spielt. Auch im Leben! Denn, so bemerkt schon die Sprache feinsinnig, der Mensch ‚ist' ja kein Schuster oder Schneider, sondern er gibt ihn, macht ihn (fa il sarto). Schon hieraus geht hervor, daß der Schauspieler, das heißt: einer, der viele Rollen geben kann, bei jenen Nationen eine Funktion erfüllt, die uns völlig unverständlich ist, indem er eine Art unausgesprochenen Volksideals verkörpert. Bei uns dagegen, wo jeder in einer einzigen Rolle, seinem Beruf, völlig aufgeht oder doch aufgehen soll, ist jede Vielseitigkeit schon als solche verdächtig, weil sie mit der Tüchtigkeit unvereinbar erscheint. Daher ist es unser Ideal, daß der Beruf nicht das Kleid, sondern das Wesen des Mannes werde — bis zu dem Grade, daß er daneben keine Sonderexistenz mehr duldet. Jene suchen den Beruf auszufüllen, wir werden davon ausgefüllt: darin liegt der Unterschied und der Mangel auf beiden Seiten.

Eine Preisfrage: Wer ist kein Würdenträger bei uns, kein von Würden Getragener? Gleichviel, ob er Unteroffizier, Hotelportier, Familienvater oder Primaner ist: jeder einzelne bemüht sich, sein precious self mit der Hülle und Bemäntelung seiner Rolle völlig zu bedecken. Er weiß: Fällt der Mantel, so muß auch der Herzog nach; nichts fürchtet er so sehr, als daß man ihm den Beruf, die Stellung nicht glaube. Er empfindet sich als eins mit der Rolle. Kein Wunder, daß jemand, der die Rolle beständig wechselt, der aus dem Rah-

men fällt, der aus einem Kleid flugs in ein andres schlüpft — der Schauspieler — sich da keiner intimern Schätzung zu erfreuen hat. Dagegen sehe man, wie im Süden sogar hohe Staatswürdenträger aus bloßer Lust am Schein oder zu sehr menschlichen Zwecken alle Mittel der Schauspielkunst in Anwendung bringen, und zwar ohne den mindesten Verlust an Würde besorgen zu müssen.

Was uns hieran so mißfällt, das ist keineswegs, wie man vielleicht glauben könnte, das aufdringliche Erregen der Aufmerksamkeit, der Mangel an Reserve, der als Unvornehmheit erscheint, denn dies ist vom Auftreten in der Oeffentlichkeit nicht zu trennen. Nur feinere Naturen nehmen hier Anstoß. Ganz grob beruht die Abneigung der Menge gegen den Mimen auf der Furcht vor Schaden und Uebertölpelung. Man mißtraut dem Schönreden und der Ueberlegenheit des Ausdrucksvermögens, denn man glaubt nicht daran. Je mehr Philister einer ist, um so mehr findet er in aller Kunst Unsachliches, Uebertriebenes. Das ist aber für ihn identisch mit Schwindel und Betrug. Daher ist der Schauspieler eigentlich ein Falschspieler, denn er gibt vor, zu sein, was er nicht ist. Die alte Vorstellung vom ‚unehrlichen‘ Gewerbe ist keineswegs ausgestorben. Sogar Nietzsche war der Ansicht, daß Lust an der Verstellung, die Falschheit mit gutem Gewissen das Wesentliche des Schauspielers ausmache. Eine echt deutsche Ansicht! Deutsch, weil hier eine natürliche Erscheinung, die schauspielerische Begabung, als moralisch relevant gedeutet, gleichsam ins Gewissen geschoben wird. Es kommt das ungefähr dem Versuch gleich, den Menschen nicht allein für seine Taten, sondern auch für seine Vorstellungen — nicht allein für seine Wachvorstellungen, sondern auch noch für seine Träume verantwortlich zu erklären!

Nun mag man Treue und Charakterfestigkeit so hoch werten, wie man wolle, und das Chamäleon für das nichtswürdigste Tier erklären — in Wirklichkeit existiert die angebliche Stabilität des Charakters nicht. Alles fließt. Jedermann weiß, daß Menschen sich je nach Anlaß und Stunde ganz verschieden darstellen: sie sind Beeinflussungen aller Art zugänglich, wandelbar. Aber auch im stillen Kämmerlein der Selbstbetrachtung kommen wir uns nicht immer gleich vor, mögen wir unser noch so sicher sein. Wir gleichen einem Instrument, auf dem man viele Weisen spielen kann. Die oft blitzartig auftauchende Erkenntnis, daß wir Darsteller sind, überfällt auch den konsequentesten Charakter, ja gerade ihn vielleicht am stärksten. Spielen wir nicht immer? Zum mindesten kennt doch jeder Situationen, in welchen man sich gleichsam zuruft: Zeige jetzt, daß du etwas bist oder kannst; sei, was der Moment von dir fordert; verstelle dich meinetwegen, spiele — kurz: habe einen Charakter, nur nicht den deinigen. Sind wir nicht in diesem Augenblick das, was wir sein könnten? Vertreter einer Rolle, also Schauspieler! Nun, so wenig

dieses momentane Anderssein als Mangel und Charakterschwäche gelten kann, so wenig ist das habituelle Anderssein moralisch verwerfliche Verstellung. Das heißt: Das Verlangen des Schauspielers nach Verwandlung wurzelt nicht in der Lüge, in böser Lust am falschen Schein. Nicht die vermummende Maske — eine bloße Negation — sondern die aktive Betätigung von Wesenselementen, zu deren Entfaltung das Alltagsleben keinen Raum läßt, erklären seinen Trieb. Alles Menschliche umfaßt er mit gleicher Liebe: König oder Bettler, Schurke oder Tugendbold ist er mit gleicher Lust. Es geht ihm, wie dem Träumer oft geschieht: Nicht das, was er träumt, sondern daß er überhaupt träumt, bildet sein Träumerglück.

Im Ernst: Nicht das erscheint mir fraglich, daß wir Schauspieler sind; nur sind wir es vielleicht zu wenig. Gute Menschen, aber schlechte Musikanten! Darum: der Schauspieler als Erzieher! Ein geistreicher Franzose hat gesagt, daß vollendete Kunst die Tendenz habe, wieder Natur zu werden. Der größte Schauspieler wird der Ueberwinder der Schauspielkunst sein. Keine Furcht vor der Paradoxie des Rates daher; den unerzogensten, unerziehbarsten Zögling der Musen zum Lehrer zu bestellen, hieße wahrlich den Bock zum Gärtner machen!

Es ist immer lehrreich, sich im Spiegel zu sehen. Im Spiegel des Schauspielers lesen wir, daß wir die Zerstörung des Seins durch den Schein mit wenig Grund fürchten. Denn wenn es unvermeidlich ist, überhaupt eine Rolle zu agieren, sagen wir: den Beruf, so kann die bloße Vielheit der Rollen nicht mehr schrecken — eine überflüssige Bemerkung, wenn nicht gerade bei uns die karge Einseitigkeit, mit der wir unablässig unser gewohntes Lied zirpen, ihre Lobredner und Bewunderer gefunden hätte. Wird doch bisweilen ein anormaler Zustand, wie Armut oder Krankheit, als Auszeichnung empfunden und freiwillig für die angemessene Daseinsform erklärt, als habe das Schicksal die Rollen endgültig verteilt und mit wohlüberlegter Absicht, nicht blind umhertappend, einem jeden die seinige auf den Leib gedichtet. Gewohnheit, Bettelstolz, konservative Gesinnung, oder was sonst die treibende Ursache bei solchen Wertungen sein mag: es steckt auch ein gut Teil selbstgerechter Engherzigkeit und Beschränktheit darin. Narziß, in sein eigenes Bildnis vernarrt. Und weiter: Wollen wir denn überhaupt wahre Gesichter sehen? Namenloses Grauen würde uns ergreifen, sähen wir die Menschen einmal so, wie sie wirklich sind. Frau Welt, wie sie im alten Gedicht dem Ritter erscheint, mit dem Zauber ewiger Jugend und höchsten Liebreizes geschmückt, ist von der Kehrseite gesehen eine widrige, alte Vettel, deren Rücken von Krankheit und bösem Gewürm zerfressen ist. Glücklicherweise sind unsre Illusionen aber nicht allein Quellen der Lebensfreude, sie sind auch unvermeidlich und unzerstörbar, da wir nie wissen, wo sie auf-

hören und der Kern der Dinge sich uns enthüllt. Auch wer um jeden Preis die reine, ungeschminkte Wahrheit möchte, muß sich mit einer letzten Anweisung darauf begnügen. Ein letztes Quiproquo, eine letzte Maske bleibt stets zurück; nur in Verkleidungen, in wechselnden Gewändern tritt Maja vor das Auge eines Sterblichen, und alles, was wir erhoffen, bleibt darauf beschränkt, daß ihr wahres Wesen, durch die Hüllen durchschimmernd, sich immer deutlicher und reiner offenbare. Mit der Einsicht in die Wohltätigkeit und Unvertilgbarkeit der Maske schwindet die Furcht vor dem Schauspieler, dessen Aufgabe (gerade entgegen der üblichen Meinung) darin beruht, das Sein, nicht den Schein darzustellen. Nicht die Verstellung, die Falschheit mit gutem Gewissen, wie Nietzsche will, charakterisieren den Schauspieler, denn diesen rein negativen Bestimmungen zufolge wäre er ein zersetzendes, die Wirklichkeit auflockerndes Element; sondern positiv liegt in seinem Wesen der Drang nach Verwirklichung der vollen Menschennatur in der Fülle ihrer verschiedenen Gestaltungen, die er in umfassendem Mitfühlen in sich auslebt und an sich darlebt. Verstellung und Falschheit mit gutem Gewissen, das heißt: moralische Heuchelei hingegen ist ein psychologischer Nonsens und schon deshalb zur Begriffsbestimmung der schauspielerischen Fähigkeit unbrauchbar, weil sie undarstellbar ist. Der Unbegriff Nietzsches beruht denn auch, wie leicht zu erweisen ist, auf einer doppelten Verwechselung. Einmal wird nämlich der aesthetische Schein, der als solcher aller Kunst anhaftet, dem wirklichen Schein (Illusion, Täuschung) gleichgesetzt, indem der Begriff der Darstellung, der auf etwas hinter ihm liegendes Wesenhaftes zurückzuweisen scheint, unrichtig interpretiert wird, etwa so, als wenn ein Uebersetzer als Fälscher bezeichnet würde. Sodann aber wird irrigerweise auf die Darstellung des Künstlers übertragen, was von seinem Standort, der Bühne, gilt — es wird sozusagen das Gemälde für den Rahmen verantwortlich gemacht. Der Vorwurf des Scheinwesens ist ein — Philistervorurteil, das, wie es gegenüber jeder Kunstübung im Schwange ist, doch keine trifft; das, was sich mit der Alltagserfahrung nicht vertragen will, ist nicht das Kunstwerk, das von vornherein in einer andern Sphäre liegt, sondern der Sockel und der Rahmen, die abgrenzen und hinausheben und dabei notwendig die Perspektiven verzerren und den Standpunkt verrücken.

Man redet heute viel von Ausdrucks- und Darstellungskultur: auf dem Wege dazu liegt das noch ungelöste Problem, aus der Tätigkeit des Menschendarstellers das Erzieherische auszusondern. Dort freilich, wo man alles Heil gerade in der Ausschaltung reicher und buntfarbiger Menschlichkeit erblickt, wo der Drill des preußischen Unteroffiziers als Ideal und Paradigma der Gestaltung zur Menschlichkeit gilt, kann eine solche Kultur nicht erblühen. Hier scheiden sich Geister und Wege.

Offener Brief an Schönherr

München, den 24. November 1911

Geehrter Herr,

ich habe in der ‚Schaubühne' gelegentlich auf Arthur Müllers Volksstück ‚Ein' feste Burg ist unser Gott' aufmerksam gemacht und behauptet, dieses alte Drama habe Ihnen „vermutlich als Quelle gedient, und sodann sei es geeignet, zur Aufhellung der Psychologie Ihres Publikumserfolges ein gutes Stück beizutragen." Von Plagiat war nie die Rede. Daraufhin schrieben Sie mir, Sie hätten jenes Stück nie gekannt, und ich machte von dieser Erklärung der Öffentlichkeit Mitteilung.

Nun haben Sie meine Loyalität mit rüden Beschimpfungen in zwei großen Tageszeitungen erwidert, haben Blattläuse und schleimige Schnecken und tote, stinkende Fische in die Debatte gezogen, wo doch nur von ‚Glaube und Heimat' die Rede war. Sie müssen mir schon verzeihen, wenn ich, um mich keines Plagiats schuldig zu machen, nicht auf die Blattläuse und Ihren Ton eingehe, sondern Ihnen sachlich und ohne Erdgeruch Folgendes erwidere:

1. Niemand hat behauptet, daß die Erdgebundenheit und Erdenseligkeit Ihrer Bauern nicht Ihr Eigentum sei; im Gegenteil, Sie haben diese Erdenseligkeit früher, wie mich dünkt, schon kräftiger gestaltet. Auch daß die Handlung Ihres Stückes den Romanen der Handel-Mazzetti entlehnt ist, hat niemand behauptet. Konstatiert wurde aber, daß die Verlebendigung des archaistischen Dialekts in Ihrem Stück, daß seine innere Atmosphäre — das, wie mir scheint, dichterisch Wertvollste an Ihrem Drama — vor Ihnen schon da war, nämlich in den Romanen der Handel-Mazzetti; und konstatiert wurde ferner, daß die dramatische Struktur Ihres Stückes, der straffe Aufbau der Handlung, der dramatische Akzent, die eindringliche Tendenz — kurz das, was Ihrem Stück die Publikumswirkung schuf — vor Ihnen schon da war, nämlich in dem Volksstück Arthur Müllers. Nun sagen Sie freilich, Müllers Drama sei ein alter, verstaubter Schmöker voll toller Situationen: aber, wie Sie wiederum behaupten, kennen Sie ja diesen alten Schmöker gar nicht. Lassen Sie sich also, bitte, sagen, daß dieser alte Schmöker vor einem Menschenalter höchst lebendig war; ebenso lebendig wie heute ‚Glaube und Heimat'. Er wurde ebenso oft aufgeführt wie heute Ihre Tragödie, und der arme alte Arthur Müller, den Sie jetzt einen toten Fisch schelten, wurde von seinen Theaterdirektoren und Verlegern ebenso als der „gefeierte Autor" bezeichnet, wie Sie heute von Ihrem Impresario. Nur die Tantiemen waren kleiner.

2. Was nun meine Bearbeitung betrifft, so verlangen Sie von mir als von einem Rezensenten „reinliche und peinliche Objektivierung

des gegebenen Materials und Tatbestandes". Aber können Sie mehr fordern als die Veröffentlichung des Müllerschen Originaltextes neben dem Text meiner Bearbeitung und neben den Parallelstellen aus Ihrer Tragödie? Und in dieser Gestalt hab ich das Buch vor zwei Wochen in Druck gegeben, und das haben Sie sicher aus den Zeitungen erfahren, und das hätten Sie berücksichtigen müssen, ehe Sie gegen meine Kritikerehre zu Felde zogen. Und in dieser Gestalt, Herr Doktor Schönherr, wird das Buch noch vor der Aufführung erscheinen. Vorausgesetzt, daß das Urheberrecht den Abdruck so vieler Stellen aus ‚Glaube und Heimat' gestattet, wie diesem Stück in Müllers Stück entsprechen. Die Vergleichung des Textes wird dann klärlich erweisen, daß ich jeden Versuch von Ihnen, mich einer Annäherung des Textes an Ihre Tragödie zu zeihen, mit Recht energisch zurückweisen darf. Ich habe mich vielmehr treulich bemüht, meine Bearbeitung Wort für Wort in den Intentionen Müllers zu halten, und wenn ich den mißglückten letzten Akt amputierte, tat ich nicht mehr, als der Regisseur des Lessingtheaters, der aus Ihrer Tragödie die mißglückte Vagantenszene strich (die übrigens ganz Ihr Eigentum ist). Außerdem habe ich den Theaterdirektoren nachdrücklich den Originaltext zur Aufführung empfohlen; doch wer möchte es den Herren verdenken, wenn ihnen mehr daran liegt, Müllers Drama durch eine bühnengemäße Aufführung ins Recht, als Ihre Tragödie durch eine philologische Aufführung Müllers in Unrecht zu setzen?

3. Sie vergleichen sodann die Beziehungen des Müllerschen Stücks zu dem Ihren mit den Beziehungen des ‚Wilhelm Tell' zu ‚Glaube und Heimat'. Meinen Sie im Ernst, wenn die Aehnlichkeiten zwischen Müller und Ihnen nicht jedem Laien sofort in die Augen sprängen, dann hätte auch nur eine einzige Bühne das Risiko einer Aufführung, dann hätte ein Verlag das Risiko einer kostspieligen Neuausgabe auf sich genommen? Der Unterschied zwischen dem Tell-Vergleich und dem Müller-Vergleich ist der: in einer Vorstellung des Tell wird niemand außer Ihnen, in einer Vorstellung der ‚Festen Burg' jeder außer Ihnen an ‚Glaube und Heimat' denken.

Und nun verzeihen Sie mir noch, daß ich diesen Brief offen an Sie ausgehen lasse. Aber sonst hätte ich befürchten müssen, daß Sie Einzelstellen aus meinem Schreiben herausreißen und — bearbeiten. Denn wer es so trefflich versteht, die Worte des Alten und des Neuen Testaments, „das reine Evangelium", zu seinen Zwecken umzumodeln und umzustellen und zu bearbeiten und mit eigenen Zutaten zu verbrämen, wie Sie in den Bibelzitaten Ihrer Tragödie: wie sollte der das Wort eines kleinen Kritikers unbearbeitet zitieren?

Hochachtungsvoll

Lion Feuchtwanger

Die Brüder in Apoll / von Victor Auburtin

Ambroise, der Herzog von Guiche, hatte seinen schwarzen Tag. Er saß im Speisesaale des Schlosses am großen Tische ganz allein, sah vor sich hin und wollte von nichts wissen.

Seine Diener und der Hofmeister standen flüsternd vor der Tür und sagten sich: er sucht wahrscheinlich einen Reim und findet ihn nicht, das ist die ganze Geschichte.

Denn der Herzog von Guiche war ein Dichter und reimte Hymnen auf den Sonnenkönig Ludwig in Versailles und schrieb Schäferspiele, die man in Paris aufführte.

Es wurde Essenszeit, und aus der Küche kam ein Knuspern und Duften wie von Poulardenbraten und ein leises Klirren silbernen Geschirres. Aber der Herzog rührte sich nicht. Und der Koch Jacques trat ein, verneigte sich vor seinem Herrn und sagte: „Euer Gnaden, wir haben heute eine Poularde, eine von jenen Poularden, die in Burgunderwein erstickt wurden. Sie dreht sich am Spieß und ist goldig wie die Farben des Malers Tizian und feist wie ein Kanonikus von Chartres."

Aber das Gesicht des herzoglichen Dichters verfinsterte sich nur noch mehr, er schüttelte seine Lockenperücke und sagte zu dem Koche Jacques: „Iß dir deine goldige Poularde allein, ich mag nichts davon wissen."

Nun wurde man doch ernstlich besorgt, und der Hofmeister beschloß, alle Mittel zu versuchen, um den Sinn des melancholischen Dichters aufzuheitern. Er holte aus dem Schrank die Kameensammlung her und legte sie auf den Tisch und legte auch die lange Perlenkette hinzu, die das Staatsstück des herzoglichen Familienschatzes war. Denn er wußte, daß des Herzogs adliger Sinn am Anblick kostbarer Dinge Freude und Kraft zu gewinnen pflegte.

Der Herzog faßte zerstreut nach den edlen Steinen, nach den Karneolen mit den Bildern von Cäsaren und nach den braunen Sardern, in die die bärtigen Gesichter attischer Rhetoren geschnitten waren. Auch spielte er ein weniges mit der langen Perlenkette und ließ sie glatt durch seine Finger gleiten. Jede Perle war wie der Nebel eines Herbstvormittags, milchig weiß, mit einem verlöschenden Schimmer rötlichen Orientes darin. Aber das war auch das richtige nicht, denn gleich warf der Herzog das Spielzeug wieder hin und versank aufs neue in sein verärgertes Nachdenken.

Dann versuchte der Hausmeister es mit einem Musikstück, das im Hintergrund des Saales gespielt wurde: aber das half auch nichts. Dann sprach er von den dichterischen Erfolgen des Herzogs und lobte die Hymnen und die Schäferspiele; aber nicht einmal dieses konnte

den Schwermütigen ermuntern. Er wurde immer verdrießlicher und sagte:

„Laßt mich doch, Freunde, und bemüht euch nicht; ich habe heute meinen üblen Tag, und der muß getragen werden. Ich weiß nicht, was mir ist; es ist nicht Liebe und es ist nicht Krankheit; aber das Leben scheint mir schal und ekel, und ich glaube, es lohnt sich nicht; ich wünschte, ich wäre tot, so schwarz und greulich erscheint mir alle Welt und alles menschliche Unternehmen."

Da schließlich kam aus der Gruppe der Diener der Schloßkaplan hervor und sagte leise zu dem Koche: „Warte, Jacques, ich werde deine Poularde gleich zu Ehren bringen," und trat zu dem Herzog, verneigte sich tief und sprach:

„Haben Euer Gnaden schon gehört, was dem Grafen Latour zugestoßen ist?"

Der Herzog sah auf. „Dem Grafen Latour?" fragte er. „Dem Dichter, meinem lieben Freunde? Was ist ihm zugestoßen?"

„Sein Stück ist in Paris ausgepfiffen worden," antwortete der Kaplan.

Der Herzog blickte überrascht und scharf vor sich hin, und in seinen Augen begann es zu lodern.

„So so," sagte er, „sieh mal einer an. Ausgepfiffen in Paris. Was du sagst! Nun ja, das war zu erwarten. So leicht ist es nun doch nicht, und der erste beste kann es nicht."

Und dann lächelte er, rieb sich die Hände, warf die Locken stolz zurück und dehnte sich tüchtig in erwachender Lebenskraft. Dann drehte er sich um und sagte:

„Nun, Jacques, mein Koch, wie wäre es mit jener Poularde, die goldbraun ist wie die Göttinnen Tizians und feist wie die Herren Canonici in Chartres."

Aus einer Sammlung von kleinen Dichtungen, die, unter dem Titel ‚Die Onyxschale', bei Albert Langen in München erscheint.

Epigramme / von Christian Morgenstern

Dramaturgen

Des Dramaturgen Geist ist meist
des Stückes abgelehnter Geist

Dem Salon der Abgewiesenen

Laßt das trübe Schmollen sein,
denn das ist der Casus eben:
Nicht die Krebse nur allein —
auch die Scheren wollen leben!

Vom Weg des Herzens / von Maximilian Brantl

Ich schritt, die Hoffnung eng ans Herz gebettet,
mit leichtem Knöchel durch die helle Stadt.
Wie war ich froh! Wie innig mir verkettet!
Und wie ich trunken teure Dinge schaute,
der schmerzlich schönen Reste nimmersatt,
da war und sprach das in mir Aufgebaute:

„Wie wuchtend hart das Ungemess'ne lastet
der starken Zeiten auf der schmalen Brust,
bis ein Gedanke träg ans Licht sich tastet!
Was hast du Eignes im Gewühl zu sagen?
Wie vieles Fremde hast du nur gewußt!
Du bist der Erbe. Kannst du dieses tragen?"

Entgegen ich, mit bleich gedämpftem Mute:
„Ich weiß und dulde, doch ich bin voll Scheu.
Ich rechte nicht mit dem geschenkten Blute.
Hier bin ich, fremd, auf mir vertrauter Erde,
Gebäu der Welt, vielweltiges Gebäu
aus meiner Väter Lüsten und Beschwerde.

Sie jauchzten auf, betäubt von jungen Säften,
aus Nichts brach Feuer, Schmerz und Raserei,
gebäumt, ergeben, willig Spiel von Kräften.
Von grausam großen Händen festgehalten,
begrüßte euch mein erster, weher Schrei,
im kalten Wald der hallenden Gewalten.

Die erste Tat! Wer half mir, mich zu finden
aus schwarzem Grau der Schatten in die Bahn
gelassener Tage, die gebändigt schwinden?
Die vielen Worte, die zum Ohre drangen?
Farben? Gebilde? Niemand hats getan.
Ins Leere brandete mein Glutverlangen.

Die Taten! Meine Taten! Schwacher Hände
gefügig Langen in Gewühl und Schwall,
und Schrei der Brüste im Gefahrgelände.
Allein! Allein! Ich schrei's durch alle Straßen,
Ball allen Winden, Echo meinem Schall,
ein Harfner, den zu zählen sie vergaßen.

Und gingen und erstickten in den Höhlen,
dieweil ich lebe, grenzenlos allein,
dem Nichts geachtet, Seele aller Seelen.
Ich will nicht sterben! Ich bin jung und blühe,
von Glanz und Macht begeistert ist mein Sein,
Gesang durch Rasseln, Staub, Gefahr und Mühe.

Bis Lust mich beugt, bis ungeheure Lüste
den Dienenden, den Preisenden erschau'n
in einem Meer von Flimmerndem und Wüste.
Hinabgetaucht mit Dämons heitrem Mute,
bewußt, gespannt, mit hartgeschweißten Brau'n,
im selig hingespritzten, lauen Blute!

Bis Nacht sich türmt auf Welten und Atome,
die steinerne Verwandlung alles Seins,
die breite Walze über die Phantome.
Wach auf und wag es, frei und ohne Grauen,
mit deinem Gestern, deinem Morgen Eins,
die traurig blasse Leere zu durchschauen!

Wo blieben deine lustumspielten Dinge,
die Teppiche, die bunte Bücherei,
umspannt von deiner Wände engem Ringe?
Entrissen bist du! Geisterhafte Helle
umflackert dich. Ein Schatten huscht vorbei.
Und weit und weiter flutet eine Welle." . . . .

Es ballen sich wohl tausend kleine Augen,
aus tausend Augen grinst mein Bild mich an,
mein innig Blut beginnen sie zu saugen:
„Wir kennen uns, im Tierischen verschwistert,
Gestank der Erde, feuchter Charlatan,
den nach Gemeinem tiefsten Grundes lüstert!

In zart Gefügtes hast du roh gegriffen,
aus jungen Schmerzen schlürftest du dir Ruh,
zertratest Welten, die du nie begriffen.
Und eine ging, geduckt und ganz ergeben,
und eine sprach noch — denk daran! — ‚O Du!'
und jede ließ ein Stück von weichem Leben.

In deinen feigen Fibern lauert Schrecken.
Dein schriller Wille ist nur das Gestell
für einen Schwächling unter Panzerdecken.
Ein Sklave bist du, den mit dumpfen Püffen
ein Herr dem andern, unter Hundsgebell,
hinüberwirft, und Klatsch von Peitschenpfiffen.

Du graues Tier im trocknen Staub der Erde,
im Joch behäbig, aus Berechnung zahm,
und bläht und rühmt sich Mächtiger der Herde!
Zersplittert bist du in Erbärmlichkeiten,
zermürbt, zerwühlt, entledigt aller Scham,
du ehmals Spiegel tiefer Herrlichkeiten.

Jetzt endlich weisest du die wahre Larve,
ein Nüchterner, der gierig trank und trank
und griff, ein Bauer, die geschliffne Harfe.
Schwer weht die Luft im hohen Heiligtume.
Gefühllos ist der Gott. Der Schleier sank.
Der Ewige gereicht sich selbst zum Ruhme." — —

Im irren Taumel dieser spitzen Stimmen,
halb Kind, halb Mann, ein junger Baum im Sturm,
in dessen Adern herbe Säfte klimmen,
gab ich mich hin und wurde hingerissen,
verankert in mir selber wie ein Turm,
mit ganz bewußtem, horchendem Gewissen.

— So stand ich einst an wutgepeitschten Meeren,
umtost von Irrsinn, ungeheurem Leid,
umbraust, umbrandet von Sichselbstverheeren,
ein Staunender, ein ehrfurchtsvoller Schauer,
mit zartem Herzen, ohne Bitterkeit,
gelöst, vergessen, einsam auf der Lauer. — — —

Wie wenig blieb von dem was ich vernommen!
Und horchte doch mit ganzer Seele hin!
Ins Dunkel tauchte, was aus Dunkel kommen.
Der Tag nahm alles. Auf den harten Schienen
rollt unaufhaltsam Last und Kraft dahin.
Was ist das: Herrschen? Oder das: zu dienen?

Rundschau

Das londoner Halbjahr

Von den neuen Stücken, die zu Beginn der Herbstsaison angesetzt wurden, ist nur ein einziges noch am Leben: ‚Der verblüffte Gatte‘ von Sutro. Das Lustspiel bedeutet eine stellenweise amüsante Abwehrgeste gegen unverschämte Frauenrechtlereingriffe ins Eheleben dritter Personen. Die dünne Handlung — die Gattin verweigert sich und wird auf dem bekannten Wege der Eifersucht wieder in die Arme des Gatten geführt — vermag die weitmaschige Struktur des Vierakters kaum zu bedecken. Aber es sind ein, zwei nette Szenchen da, ein, zwei Witzchen und man spürt gleich von allem Anfang, daß nichts Hartes, Herbes, Seriöses geschehen wird, und da außerdem Gerald du Maurier den verblüfften Gatten spielt, so ist ein großer Erfolg draus geworden. Ein Stück, das ein erstaunlich ähnliches Thema behandelte: ‚Der Oger‘ von Henry Arthur Jones, mußte dagegen rasch verschwinden. Es war noch dünner in der Erfindung und schwächer im Witz, aber es versuchte das Problem der verwöhnten, von Suffragitis angesteckten Frau etwas tiefer oder zumindest ernster zu fassen. Man sah eine sehr naturwahre, auf die Nerven gehende Dame in einer hysterischen Szene auf der Bühne, und das vertrugen ihre Schwestern im Zuschauerraum nicht. Wer hier, und anderswo wohl auch noch, Erfolg haben will, muß sich trotz Gleichberechtigungsgefasel nach wie vor dem ‚Mysterium‘ Frau bedingungslos auf den Knien nähern.

Arnold Bennet, ein beachtenswerter Romanschriftsteller des jungen England, läßt in seiner Fruchtbarkeit jedes Jahr zumindest ein dramatisches Werk als Beiprodukt zurück. Es sind immer Schlacken. So auch diesmal. Sein Lustspiel ‚Die Flitterwochen‘ enthält einen Novellengedanken, der sehr selbstgefällig in überlangen Diskussionen auf drei Akte verteilt ist. Zangwills neues Stück ‚Der Kriegsgott‘ war ein gutgemeintes theatralisiertes Pamphlet. Es wollte Weltpolitik, die Geheimgeschichte unserer Tage in Blankversen auf die Bühne bringen, die Idee Bismarck gegen die Idee Tolstoi stellen — aber es blieb ein mißglückter Versuch. Der Einzige, der heuer neben Sutro sich anständig behaupten konnte, war Shakespeare. ‚Macbeth‘ hat im His Majestys Theatre hundert Aufführungen erreicht; ein Beweis, wie sehr die nachschaffende und nebenschöpferische Kraft des Regisseurs Beerbohm Tree die Massen zu locken vermag. Was seine Inszenierung bietet, ist fast durchweg gut, in manchen Szenen unübertrefflich. Von einer wundervollen aetherischen Phantastik ist gleich der Hexen-Auftakt, der sofort in die mystische Atmosphäre zwingt, die dieses Drama des neurasthenischen Kriegers umschwelt. Auch das Gemach, in dem das erste Zwiegespräch zwischen Lady Macbeth und ihrem Manne stattfindet, der Burghof, und insbe-

sondere die Zickzacktreppe der Nachtwandlerin lasteten nachhaltig und düster-schwer auf dem Gemüt. Ein entfernter Einfluß Gordon Craigs ist nicht von der Hand zu weisen. In den Leicester Galleries waren die Macbeth-Szenen und Bühnenbilder des Sohnes von Ellen Terry zur Schau gestellt, und so ließen sich bei aller wesentlichen Verschiedenheit, im Bau der Türen, im Ausschnitt der Fenster, in den Lichtkontrasten und in der Farbenwahl dennoch gewisse Berührungspunkte feststellen.

Was sonst auf londoner Bühnen zu sehen war und ist, stammt vom Ausland. Hermann Bahr, Leo Feld, Molnár, Pierre Wolff, Caillavet und Flers und Tristan Bernard haben der Reihe nach ihr Glück versucht; mit wenig oder gar keinem Erfolg. Das Fiasko und zwar das unnötige Fiasko deutscher Autoren veranlaßt mich, eine Mahnung an die deutschen Dramatiker zu richten. Die Mahnung, bei Abfassung von Kontrakten oder beim Verkauf ihrer Stücke in Zukunft vorsichtiger zu sein. Die deutschen Autoren müßten schon ihre deutschen Agenten energisch anhalten, in ihrem Verkehr mit englischen oder amerikanischen Agenten und Managers insbesondere zwei Punkte für sie durchzusetzen: erstens Einsicht in die Uebersetzung oder Adaption, bevor das Aufführungsrecht erteilt wird, und zweitens Nennung des Autors an erster Stelle und unter allen Umständen. Beide Forderungen scheinen selbstverständlich, aber beide werden in England nicht immer und in Amerika gar nicht beachtet. Zumeist scheitern die Stücke an den ganz miserablen, billigen, unrichtigen Uebertragungen oder adaptierten Versionen. Nun sind ja Dämpfungen und Ausmerzungen für die englische Bühne oft notwendig, aber der Autor sollte doch zumindest wissen, wie sein Stück im Ausland aussehen wird. (Diese Anregung kann allerdings nicht in zwei Sätzen abgetan werden. Es ist ein zu weites Feld: Impresariowesen, Agentenpraktiken, Tantiemensätze, Uebersetzerhonorare, Nationalgeschmack und manches andre.) Weiter: Auf dem Wege ins Ausland fällt der Autorname häufig ins Meer und ertrinkt. Wenn dann die ‚Blaue Maus' von Alexander Engel über den Umweg von Amerika nach England kommt, so heißt sie: „The blue mouse" by Clyde Fitch. In den kleinen Theaternotizen ist selbst in London als Autor der ‚Marionettes' (von Pierre Wolff) häufig eine Miß X. angegeben; sie ist aber natürlich nur die englische Uebersetzerin. Und wenn schon der Name des Autors genannt ist, so steht der Name des Uebersetzers überall in dreimal größeren Lettern gedruckt. Das ist ein Unfug, gegen den sich die deutschen und französischen Autoren vereint auflehnen sollten. Eine schlechte Uebertragung ist ein an dem Autor begangenes Verbrechen, ein unterdrückter Name ist vorenthaltenes Kapital.

Sil Vara

Düwels und Heiligenwald

Die Mär vom heiligen Wald ist nämlich nicht ein Theaterstück blos. Obschon sie ohne eine kleine scène-à-faire nicht gedeihen kann. Der ‚Heiligenwald' liegt

in einem schönredenden deutschen Sedezländchen: ein wenig altes, sage-umwobenes Lustschlößchen, wo versunkene Narkosen auferstehen könnten; ein wenig Fremdenpensionat. Und was hier vorgeht, ist zweilebig, real zugleich und blütenhaft-blau zu nehmen. Es ergibt sich, daß der junge Herzog ein leidenschaftlicher Tiefseeforscher ist; der berühmte erste Liebhaber aus der Komödiantenterei heraus will; der Student der Kameralwissenschaften sehr schlecht den Waldarbeiter mimt; und in dem aus Positivismus und Ehrlichkeit frondierenden Landtagsabgeordneten allerlei ‚Romantik' zittert. Am wenigsten Maske ist die Prinzessin, eine jener feinen königlichen Hoheiten, um die sich zu kümmern die miserablen und guten Romanschriftsteller gar nicht müde werden. Aus einem nicht sehr lustigen Schwänklein der Irrungen wird allmählich so etwas wie eine Problemkomödie. Man ahnt, was die rührigen Autoren zur Schau tragen wollten: eine Larve, bei der eine Gesichtshälfte lacht, während die andre trauert. Zuweilen klingt es beinah wie Anklage wider das mächtige Geschmacklose, wider den groben Missetäter Publikum. Anklage von seiten der allergetreuesten Opposition. Moderne marktgängige Tüchtigkeit und fast verlorener Idealismus werden gegenübergestellt. Robert Saudek und Alfred Halm können nichts dafür, daß sie sich wider das baufällige Heute und für den Idealismus entscheiden. Sympathisch ist es, daß sie ihre goldige Ideenkette auch einigermaßen versimilien können. Wo die neuen Primitivisten sehr poetisch werden wollen, geraten sie allerdings wiederum in die Theaterphrase. Die meisten Figuren im ‚Heiligenwald' erscheinen gern inkognito. Saudek aber möchte hier sein Inkognito lüften. Anch io sono pittore: auch ich bin gefühlvoll und ein Mensch mit romantischer Weltanschauung. Marlittmäßig wirkt dieses Stück indessen nur mitunter. Jeßner hatte in seiner Inszenierung das Diskrete, literarisch schier Einwandfreie betont. Und das gelegentliche Ueberschreiten der Grenze war in dem nicht sehr diskreten Sonnenuntergang angedeutet. Oder war dieser Kunstgriff von Halm? Käthe Franck-Witt (die Prinzessin) kommt einer vollen und edlen Kunst immer näher; Centa Bré als fleischgewordenes Waldmärchen wirkte sehr erdhaft und fein.

Es gibt so viele Bauernstücke. ‚Düwels' ist auch eins und zwar ein sehr langatmiges. Von Heinrich Sohnrey. Und wurde im altonaer Schillertheater gespielt. Sechzehn Jahre ist der Bauermeister von Bergloh königlich hannoverscher Kürassier gewesen, hat die Schlacht bei Langensalza mitgemacht; aber solch einen Dragoner von Frauenzimmer wie die Düwelsche hat er nicht gekannt. Die Düwelsche ist nämlich die schlimmste von den schrillen und störrischen Düwels — Goneril und Regan zusammen an Bosheit. Sie beschleunigt denn auch gottseidank den unausbleiblichen Verfall der Familie. Zum Schluß wird die Teufelinne umgebracht. Sohnrey soll von Hause aus ein Bauer sein. Heute ist er Professor. Er charakterisiert in üblicher Weise sehr expressiv, will sagen: aufdringlich. Das Saudeksche Paradiso scheint mir also

wertvoller zu sein als das Inferno Sohnreys. Arthur Sakheim

Altes und Neues von Eulenberg

1. Leidenschaft

Es hätte für mich nicht der Aufführung dieses Jugendwerkes bedurft, um Eulenbergs literarischen Stammbaum zu entdecken. Aber nach ihr werden hoffentlich auch Gutgläubige erkennen, daß Eulenberg nicht aus dem Adelsgeschlecht der Kleist, Büchner, Grabbe, wie man es immer wieder lesen kann, sondern aus einer bürgerlichen Familie kommt. Durch frühzeitigen Verkehr in benachbarten romantischen Häusern und bei hitzigen Sturm-und-Drang-Verwandtschaften ist es ihm dann gelungen, seine eigentliche Herkunft zu vertuschen. Indem er die Geste des Phantasten und Schreckensmannes annahm, brachte er es fertig, gerade von denen, die sich nicht als reaktionäre Vernunftmenschen ertappen lassen wollten, für einen dämonischen Stürmer und Romantiker gehalten zu werden. Eben dieses Draufgängertum aber entpuppt ihn. Denn es ist nicht das elementare Ausbrechen einer naiven, selbstherrlichen Kraft, die aus ihrem Dasein ihre Macht schöpft, die, weil sie in sich selbst Recht hat, keiner Betonung, keiner Verteidigung bedarf: es ist das Geltendmachen einer Gefühlsseligkeit, die ihr Recht nur spürt, wenn sie auftrumpft. Eulenbergs Gestalten sind nicht Triebmenschen, die bedenkenlos Blutschande begehen, die bedenkenlos stehlen: sie sind vor allem sentimentale Rechtfertiger ihrer Taten, bramarbasierende Advokaten ihrer Gesinnung. Aber gerade indem sie sich verteidigen, stellen sie sich unter die Gesetze, gerade indem sie ihre Unmoral proklamieren, stellen sie sich unter die Moral. In ihnen rebellieren nicht die Mächte des Bluts, die Dämonen der Sinne, sondern sentimentale Gegensatzgefühle. Wenn man ihnen diese nimmt, hören sie auf, zu existieren. Penthesilea ist kraft ihres Dämons das, was sie ist, einerlei ob es Gesetze gibt oder nicht. Wladimir Walewski wird zu dem, was er wird, nicht, weil es Gesetze in ihm, sondern weil es Gesetze außer ihm gibt. Und so ist ja auch Eulenberg selbst! Er hat in einer Saison mehr Premieren als andre in Jahren. Aber wie ein Zurückgesetzter und unverdient Vereinsamter muß er täglich jammern und anklagen. Er ist so bürgerlich, daß er seinen Dämon gar nicht spürt, wenn er ihn nicht mißhandelt sieht.

Ueber das fünfaktige Jugenddrama ‚Leidenschaft‘ ist im einzelnen nicht mehr viel zu bemerken. Es ist sympathischer als viele seiner Nachfolger, weil es sich in den Grenzen hält, die Eulenbergs Gefühlswelt allenfalls umspannt, weil es harmlos seine dramatischen Stimmungsmittel aufdeckt und sich gar nicht bemüht, die erschreckliche Plötzlichkeit von Todesfällen und ähnlich bestürzenden, aus der larmoyanten Tragödie herübergenommenen, Ereignissen zu motivieren. Ja, man könnte sich sogar mancher leisen Jean-Paul-Stimmung hingeben, wenn diese nicht immer wieder durch das Kraftmeiertum der männlichen Helden und die sentimental programmatische Geschwätzigkeit der Heldin zerrissen würde. ‚Leidenschaft‘ darf ein Drama von Eulenberg nicht

heißen. Ueber die sehr sorgfältige Aufführung des Neuen Volkstheaters, aus der schauspielerisch allerdings nur Herr Licho als ein ergreifend schlichter Vater herausragte, wird nächstens ein Zusammenhang mit andern Vorstellungen dieser Bühne zu sprechen sein. Herbert Jhering

2. Simson

Von all den Bearbeitungen des Simsonstoffes kommt keiner dem modernen Empfinden so nah, wie die fünfaktige Tragödie ‚Simson' von Herbert Eulenberg. Sie stellt den Helden zwischen zwei Frauen, zwischen Liebe und Pflicht, und läßt ihn der Liebe folgen. Simson sagt sich von seinem Gotte, seinem Volke los und legt Feuer an sein Haus, damit Weib und Kinder verbrennen. Von ‚Sinnenlust' getrieben, eilt er zu Delila, der schönen Philisterbuhlerin, die ihm ihre Liebe um den Preis des Geheimnisses seiner Stärke verkauft. Sie überantwortet ihn seinen Feinden, die ihn blenden und erniedrigen. Aber seine Kraft wächst wieder, und er rächt sich an den in Jubel schwelgenden Philistern.

Nur die Zufälligkeiten des äußern Geschehens hat Eulenberg aus der Bibel übernommen. Innerlich ist sein Simson ganz und gar ein Kind unsrer Zeit. Er wird nicht schwach, weil er den Glauben an sich selbst verliert, sondern er wird durch die Erkenntnis seiner Schuld zu Boden gedrückt. Dann aber, im tiefsten Unglück, tritt auch sofort die innere Läuterung ein: blind nach außen, erkennt er sich selbst.

Bei seiner Modernisierung hat Eulenberg sich von seiner krausen Romantik durchaus freizuhalten gewußt, auch auf alles bizarre Beiwerk verzichtet und sich einer edlen, einfachen Linienführung befleißigt. Im großen ganzen ist ihm die straffe Zusammenziehung der Handlung und die logische Herausarbeitung starker Aktschlüsse vollkommen gelungen. Der Name Eulenberg bürgt dafür, daß hier kein Epigonendrama verstanden ist, sondern ein blutvolles Gegenwartsdrama. ‚Simson' ist so echt eulenbergisch wie möglich. Bei allem kraftgenialischen Draufgängertum sind Simsons Gefühle so kompliziert und fein differenziert wie nur je bei einem der Helden des Dichters. Nur die Form ist zum Glück von größerer Geschlossenheit: man wird nicht hin- und hergeworfen in seinen Stimmungen, man braucht sich nicht in wirren Irrgängen zu verlieren. Die Sprache ist von unmittelbarer Bildkraft und lebendiger Wucht.

Die Aufführung des düsseldorfer Stadttheaters war gut, hervorragend Franz Scharwenka in der Titelrolle. Das Publikum wurde von Akt zu Akt wärmer. Es war nicht ein Erfolg aus lokalpatriotischen Rücksichten — Eulenberg ist ja mit Düsseldorf durch tausend Fäden verknüpft — sondern ein echter und ehrlicher Erfolg des Werkes, so unbestritten, wie ihn Eulenberg wohl noch nie erlebt hat.

Karl Friedrich Baberadt

Auch ein Kleist-Jubiläum

Mit dem ausgeprägten Sinn für das Dezimalsystem, der den deutschen Journalisten und den deutschen Theaterdirektor ziert, ist nun Heinrich von Kleist allseitig gefeiert worden. Leute,

die noch vor vier Wochen zu dem Immerlebendigen in keinerlei Beziehungen standen, haben für den hundert Jahre Toten plötzlich ihr volles Herz entdeckt, und ihr Mund lief über. Auch unsre königliche Hofbühne in Berlin wollte keineswegs zurückbleiben. Sie spielte, neben verschiedenen andern Stücken von Kleist, in der Jubiläumswoche auch den ‚Prinzen von Homburg'. Und das war gewiß eine Sonderfeier — denn das Königliche Schauspielhaus in Berlin hat noch einen besondern Anlaß zur Dezimalbegeisterung: vor ein paar Monaten waren es zehn mal zehn Jahre her, daß die berliner Hofbühne das letzte, reiffste und größte Drama Heinrichs von Kleist, die einzige brandenburgisch-patriotische Dichtung von höchstem künstlerischen Rang, das Schauspiel ‚Prinz Friedrich von Homburg' eben so höflich wie entschieden ablehnte.

Dies Jubiläum aber beging unsre Hofbühne nicht nur dadurch, daß es das Drama mit Herrn Staegemann in der Titelrolle herausgab: sie hat noch eine viel wirksamere und schönere Art, zu feiern, auf die ich hier die Aufmerksamkeit lenken möchte. Als Kleists Drama viele Jahre nach des Dichters Tode zum ersten Mal auf den Brettern erschien, hieß es: ‚Die Schlacht von Fehrbellin'. ‚Der Ritt nach Fehrbellin' heißt ein Drama von Carl Albrecht Bernoulli, das ich hier in einem Schreiben an die Oberleitung des Königlichen Schauspiels zu Berlin vor bald zwei Jahren ausführlich angezeigt habe. Ich wies darauf hin, daß es sich um eine dichterische Talentprobe allerersten Ranges und zugleich um das erste Hohenzollerndrama seit Kleist handle, das wieder künstlerische Bedeutung habe. Ich wies darauf hin, daß hier die vaterländische Idee nicht mit rethorischen Phrasen wie bei Laube und Wildenbruch, sondern mit tiefem dichterischem Erleben als eine große menschliche Angelegenheit gestaltet sei. Ich betonte, daß hier einmal in ganz selten glücklicher Fügung die Ansprüche, die der Besitzer des Hauses an die Gesinnung und der Kunstkritiker an die aesthetische Lebenskraft eines Werkes stellen müssen, gleichzeitig erfüllt sind, und ich schloß mit den Worten an die Oberleitung: „Versagst du dich aber diesem Drama voll historischer Prachtgemälde, voll vaterländischer Tendenz, voll Hohenzollern-Enthusiasmus, so lädst du den Verdacht auf dich, daß es die lebendige Kunst an sich, das Starke und Echte überhaupt ist, was du in jeder Form fliehst und scheust — nicht blos, wenn es einer höchsten Ortes anstößigen Tendenz gesellt ist."

Damals sollen in der Tat am Gendarmenmarkt Unterhandlungen über eine Aufführung des Bernoullischen Werkes gepflogen worden sein. Es scheint, daß sie zu keinem Ergebnis geführt haben, es scheint, daß dies Hohenzollerndrama so wenig die Hilfe jener Stelle, die zu allererst hier zu helfen berufen wäre, finden wird, wie das hundert Jahre ältere. Im Königlichen Schauspielhause zu Berlin feiert der Geist einer unberufenen Bureaukratie, einer satten Genügsamkeit, eines kampfesscheuen Philistertums sein hundertjähriges Jubiläum: Kleist auf den Lippen, aber Iffland im Herzen.

Julius Bab

Aus der Praxis

Regiepläne

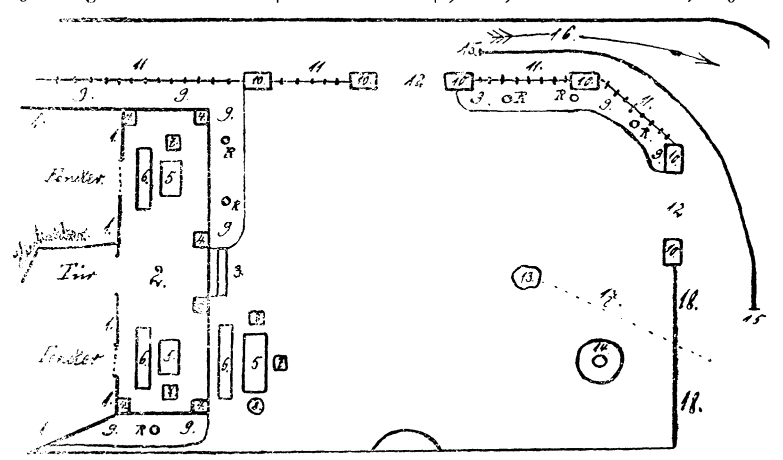
Redigiert von Gustav M. Hartung

Hundstage

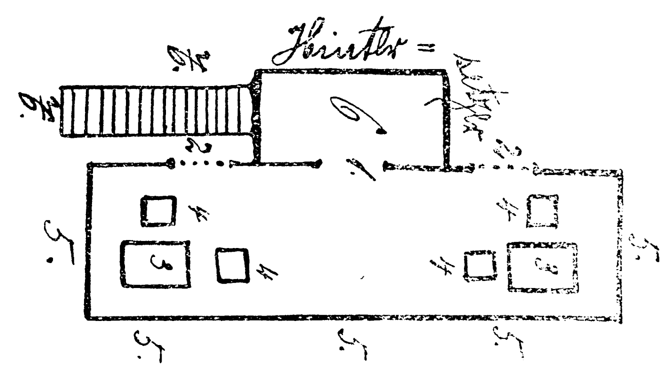
Lustspiel in drei Akten von Korfiz Holm
Regieplan nach der Aufführung am Theater in der Königgrätzer Straße zu Berlin (Regie: Rudolf Bernauer).
Bühnenvertrieb und Buchverlag: Albert Langen, München.

Dekoration:

Garten einer Villa für alle drei Akte.
Hintergrund mit transparenten Gletscherkuhnen und Rundhorizont



1. Gelbgetünchtes Haus. 2. Veranda. 3. Drei Treppenstufen. 7. Korbstühle. 8. Hocker. 9. Rasen. R.: Rosenstöcke mit abnehmbaren Rosen. 10. Mauerpfeiler, die von Blattpflanzen gekrönt werden. 11. Weißgetünchtes Staket. 12. Gartenpforten. 13. Praktikabler Apfelbaum mit vielen kaschierten Früchten; der herabfallende Apfel ist mittels einer Nadel an einem Baumblatt befestigt; sobald die Nadel durch den daran befestigten Bindfaden (17) herausgezogen wird, fällt der Apfel zur Erde. 14. Birke mit Rundbank. 15. 3½ Meter hohes Vorsatzstück, welches Bäume und Sträucher darstellt; dahinter führt ein Feldweg (16). 18. Eine hohe von Schlingpflanzen umrankte Laubwand, die oben durch ein Laubdach mit dem gegenüberliegenden Hause in Verbindung steht. — Durchweg Korbstühle.



1. Tür. 2. Fenster. 3. Tische. 4. Stühle. 5. Balkonbrüstung, mit rosafarbenen Geranien geschmückt. 6. Hohes Podest. 7. Treppe.

Requisiten:

Erster Akt. Auf der Szene: Auf allen Tischen farbige Decken. Auf den beiden Verandatischen Steingutvasen mit Feldblumen. Auf dem Gartentisch links vorn eine Schale mit roten Rosen und ein Arbeitskorb mit Stickerei. Aschenschale.

Handrequisiten: Malerschirm, zwei Feldstaffeleien, zwei Farbenkästen, zwei Keilrahmen mit Landschaftsbild.

Zweiter Akt. Auf der Szene: Zwischen Apfelbaum und Birke ist eine Hängematte gespannt, in der Zeitungen und zwei Kissen liegen; eins davon muß von laubgrüner Farbe sein. Im Geäst des Apfelbaumes ist ein Strauß gelber Marechal-Stielrosen versteckt. Neben der Hängematte, links vom Apfelbaum, steht ein Korbstuhl. Der Hocker links vorn ist weggeräumt. Ueber die Decke des Gartentisches ist eine weiße Kaffeedecke gelegt; darauf ein Kaffeeservice mit sechs Tassen, Kaffee, Milch, Teller mit Kuchen, Zucker und so weiter. Auf dem vordern Balkontisch liegt eine Schreibmappe mit beschriebenem Quartbogen und ein Füllfederhalter.

Handrequisiten: Das Malgerät des ersten Aktes. Für den Briefträger eine Umhängetasche; darin: ein Quittungsbuch, ein Geldbrief (blaues Leinenkuvert mit großen roten Siegeln), ein Geschäftsbrief (enthält einen Papierstreifen, der Breite nach mit Schreibmaschine beschrieben). Großes Tablett zum Abtragen des Kaffeegeschirrs. Zehnmarkstück.

Dritter Akt. Szenerie wie zu Ende des zweiten Aktes. Auf dem Gartentisch Schale mit weißen Rosen. Münchener Neueste Nachrichten.

Handrequisiten: Taler. Viele Pakete und Düten. Großer Holzeimer mit acht Champagnerflaschen im Eis. Großer Henkelkorb, mit einer Serviette zugedeckt. Malgeräte. Der gelbe Rosenstrauß des zweiten Aktes, mit einem befestigten Brief. Handtasche.

Beleuchtung:

Erster und zweiter Akt. Helles Sonnenlicht. Zwei Reflektoren (oben und unten) hinter der Szene links.

Dritter Akt. Ohne Reflektoren. Allmählich zunehmende Dämmerung und Abendröte; zum Schluß Alpenglühen (rotes Licht hinter dem Gletschertransparent).

Kostüme:

Helle Sommerkleider. Briefträger: bayrische blaue Uniform und Mütze.

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Franz Dülberg: Cardenio, Drama.

Julius Horst und Arthur Lippschitz: Die Damen des Regiments, Vieraktiges Lustspiel (Ahn & Simrock).

Rachel Danziger: Der Herzog von Tarragona, Dreiaktige Operette, Text von Fritz Grünbaum.

Waldemar Wendland: Der Schneider von Malta, Opera buffa, Text von Richard Schott.

Annahmen

Roberto Bracco: Die vollkommene Liebe, Dreiaktiges Lustspiel, deutsch von O. Eisenschitz. Wien, Deutsches Volkstheater.

Peter Egge: Das Idyll, Drama. Stuttgart, Schauspielhaus. (Oesterheld & Co.)

Tim Klein: Veit Stoß, Fünfaktiges Drama. München, Hoftheater. (Felix Bloch.)

Karl v. Levetzow: Meister Gottfried, Dreiaktiges Drama. Berlin, Deutsches Th. (Eduard Bloch.)

E. Ritter: Die Rivalin, Dreiaktiges Schauspiel. Darmstadt, Hoftheater.

Otto Rumbaur: Immer korrekt, Vieraktige Kom. Berlin, Friedrich-Wilhelmst. Schsplhs.

Hermann Sinsheimer: Der Polizeidackel, Ein grotesker Akt. Mannheim, Hofth. (Oesterheld & Co.)

Carl Sternheim: Don Juan, Drama. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

16. 11. Richard Jäger: Die Hexe, Operette. Schweidnitz, Stadtth.

18. 11. K. F. Adolfi: Die Marmorbraut, Operette, Text von E. Schlack. Magdeburg, Wilhelmth.

Hermann Reichenbach: Unter dem Schwert 1813, Bilder aus vergangenen Tagen in vier Akten. Cöln, Deutsches Th.

Otto Schwartz: Fräulein Teufel, Phantastische Operette, Text von Leop. Arnold. Leipzig, Altes Th.

20. 11. Heinrich Sohnrey: Düwels, Vieraktiges Bauerndrama. Altona, Schillerth.

23. 11. Alfred Halm und Robert Saudek: Heiligenwald, Dreiaktiges Lustsp. Hamburg, Thaliath.

24. 11. Ernst Hardt: Gudrun, Drama. Berlin, Lessingth.

Wilhelm Kienzl: Der Kuhreigen, Oper, Text von R. Batka nach einer Novelle von R. H. Bartsch. Wien, Volksoper.

Franz Lehár: Eva, Operette, Text von Willner und Bodanzky. Wien, Th. a. d. Wien.

Walter Lutz: Thomas Münzer, Dreiaktiges Schspl. Mülhausen i. Th., Stadtth.

Max Mell: Der Barbier von Berriac, Einaktige Komödie. Mannheim, Hofth.

Carl Sternheim: Die Kassette, Fünfaktige Komödie. Berlin, Deutsches Th.

25. 11. Herbert Eulenberg: Simson, Fünfaktige Trag. Stuttgart, Hofth.

Robert Overweg: Pierres Braut, Schspl. Leipzig, Schsplhs.

26. 11. Paul Alexander: Peters Jagd nach dem Glück, Märchenspiel. Dresden, Zentralth.

Jon Lehmann: Flammenzeichen, Fünfaktige Trag. Eisenach, Stadtth.

Adolph Rosée: Seine Majestät der Geldsack, Lustsp. Düsseldorf, Lustspielhaus.

29. 11. Franz Adam Beyerlein: Das Wunder des heiligen Terenz, Lustsp. Leipzig, Schillerverein (im Alten Stadtth.).

1. 12. Hugo von Hofmannsthal: Jedermann, Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Berlin, Deutsches Theater (im Zirkus Schumann).

2. 12. Friedrich Werner van Oesteren: Um eine Seele, Dreiaktiges Schspl. Wien, Dtsch. Volkstheater.

2. von übersetzten Werken

Henry Dumay: Ich oder Du! Schauspiel. Deutsch von Rob. Saudek. Altona, Stadtth.

Ossip Dymow: Altweibersommer, Schauspiel. Düsseldorf, Schsplhs. (Eduard Bloch.)

3. in fremden Sprachen

Gabriel Trarieux: Das verlorene Schaf, Dreiaktiges Drama. Paris, Comédie.

Alfred Capus: Die Favoritinnen, Dreiaktiges Schspl. Paris, Variétés.

Neue Bücher

Gustav Rickelt: Schauspieler und Direktoren. Berlin, Paul Langenscheidt.

Dieses Buch ist eine Tat.

Dieses klare und stürmische Buch müßte bei einer nur halbwegs organisierten Masse Wunder wirken. Es ist ein Buch, das nicht in den Orkus der Bibliothekschränke, sondern als stetes Memento auf den Schreibtisch gehört. Es ist ein Aufruf, von seinem (bezeichnenderweise mit den Schauspielern beginnenden) Titel bis zum Epilog, in welchem klar und bescheiden die Tendenz des Sammelwerkes ausgesprochen ist: „Ohne Zorn und ohne Eifer habe ich mich bemüht, in gerechter Würdigung dieser äußerst komplizierten Probleme die ganzen Verhältnisse, ihre Ursachen und Wirkungen in objektivster Beleuchtung wiederzugeben." Aber Rickelt geht noch über seine Absicht hinaus: er macht auch positive Vorschläge von hohem organisatorischen Wert in Bezug auf Städtebund- und Bezirks-Theater. Auf diesem Wege ist in der Tat eine allgemeine Besserung der künstlerischen wie der wirtschaftlichen Theaterverhältnisse zu erreichen. Nur durch beharrliche, ruhig energievolle und von kleinen Mißerfolgen unbeeinflußte Erziehung des Publikums und der Theaterleute ist Stabilität und ein gewisses Reglement in diesen beweglichsten Teil des Staatswesens zu bringen, ohne daß der Freizügigkeit und der freien Entwicklung ein Schaden geschieht. Ja, meiner Ansicht nach müßte der Staat ganz Deutschland und Oesterreich in Theaterbezirke einteilen, und die einzelnen Gemeinden zur Förderung der Schaubühne heranziehen: nur dann wird dieses eminente Kulturmittel den höchsten Anforderungen der Kunst und Sozialethik nachkommen. Durchtränkt muß das Volk werden von der Selbstverständlichkeit materieller Opfer für ideelle Zwecke. In meinen kühnsten Träumen sehe ich sogar auf diesem Wege Kientopp und Tanzboden vom Drama verdrängt.

Rickelt wird mißverstanden, wenn man sein Verlangen nach einem Reichstheatergesetz als die Sehnsucht nach Reglementierung der Kunst betrachtet. Dieses Gesetz soll weiter nichts als der wirtschaftliche Rahmen sein, innerhalb dessen sich ein ganz selbständiger, auf eigenen künstlerischen Gesetzen basierender Theaterstaat ausleben könnte. Eine Versimpelung des ganzen Standes und damit ein Rückgang in Phantasie und Genialität wäre deshalb nicht zu befürchten. Die Triebkraft des Genies spottet stets aller Regeln und wird sie zu allen Zeiten verletzen. Diese Triebkraft und der Ehrgeiz sind doch die kunstfördernden Potenzen — nicht die Not und der Hunger. Und wird wirklich manchmal durch eine gewisse Behaglichkeit das Streben eines kleinen Teiles gemindert, so werden anderseits viele übers Ziel hinausschießende und im Kampf des Daseins verpuffende Energien im Interesse der Kunst gesammelt und verwertet. Inwieweit die Kunst ihrem innersten Wesen nach einer Sozialisierung und Demokratisierung überhaupt widerstrebt, soll hier gar nicht diskutiert werden; denn es kommt hier nur darauf an, die Lasten, die für die Kunst unbedingt getragen werden müssen, gerechter zu verteilen. Und es ist klar, daß dies am ehesten zu erreichen ist, wenn alle Faktoren, Schauspieler, Direktoren und Publikum, dazu herangezogen

ben werden kann, desto mehr kann für Darstellung und Ausstattung aufgewendet werden. Dies ist die Idee der Rickeltschen Bezirkstheater, die sich eben an eine möglichst große Masse wenden sollen, um auf diesem gewinnversprechenden Wege das Niveau der Darbietungen zu heben, ohne das Niveau des wirtschaftlichen Lebens der Schauspieler herabzudrücken. Die Kunst soll also, entgegen der Ansicht vieler, durchaus nicht unter dieser Organisation leiden: für ihre Erfordernisse soll nur der Schauspieler nicht allein bluten müssen! Dieser staatlichen Organisation müßte aber eine solche der Arbeitnehmer in geschlossenster Form zu Hilfe kommen. Und daß Rickelt ein geborener Führer zur inneren Kräftigung wäre, zeigt sein eindringliches Werk mit seinen weckenden Statistiken, deren intellektueller Urheber er ebenfalls ist. Lange bevor andere seine Zwecke ahnten, hat er Umfragen zur Erlangung dieser Statistiken veranstaltet und sich mit der ganzen Wucht seines rücksichtslosen Naturells für dieses damals belachte und belächelte Vorhaben eingesetzt. Nun hat er sich, der wohlbedachte Eruptive, in harten Kämpfen mit sich, mit seinen Freunden und Feinden zu einer Objektivität durchgerungen, die ohne einen Rest von Demagogentum den Weitblick und die energievolle Ruhe des Sozialethikers zeigt. „Das Gewissen spricht, der Vorteil schreit", zitiert Rickelt nach Laube. Vielleicht überschreit doch einmal das allgemeine Gewissen den Vorteil einzelner. Geschieht dies, dann hat die mächtige Lunge Rickelts mächtig mitgeholfen.

Felix Tischbein

* * *

Julius Bab: Neue Wege zum Drama. Berlin, Oesterheld & Co. 332 S.

Anton Dörrer: Andreas Hofer auf der Bühne. Brixen, Verlagsanstalt Tyrolia. 89 S. M. 1.40.

Arthur Eloesser: Aus der großen Zeit des deutschen Theaters. Schauspielermemoiren, zusammengefügt und eingeleitet. München, Eugen Rentsch. 178 S. M. 2.50.

Wilhelm Pfeiffer: Dramaturgische Aufsätze. Leipzig, Xenienverlag. 114 S.

Paul Wislicenus: Shakespeares Totenmaske. Zweite Ausgabe. Jena, Eugen Diederichs. 107 S. M. 4.—.

Dramen

Hugo von Hofmannsthal: Jedermann, Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Berlin, S. Fischer. 107 S.

Zeitschriftenschau

Alfred von Berger: Kleist und Grillparzer. Oesterreichische Rundschau XXIV, 4.

Carlos Droste: Hans Tänzler. Bühne und Welt XIV, 4.

Karl Fuchs: Heinrich von Kleist. Der Aar II, 2.

Wilhelm Hagen: Münchens Niedergang als Theaterstadt. Janus I, 7.

Eugen Kilian: Dramaturgische Miszellen zu Kleists Dramen. Bühne und Welt XIV, 4.

Alfred Klaar: Vom Leben und Nachleben der Theaterstücke. Velhagen & Klasings Monatshefte XXVI, 4.

Rudolf Kurtz: Kleist und die Literaturgeschichte. Gegenwart, XL, 47.

W. Lucilius: Heinrich von Kleist. Wage XIV, 46.

Waldemar Müller-Eberhart: Kinematographentheater im Dienste der Polizei. Gegenwart XL, 49.

Karl Muth: Heinrich von Kleist, kein Problem. Hochland IX, 2.

Engelbert Pernerstorfer: Heinrich von Kleist. Strom I, 8.

Quidam: Münchens Niedergang als Theaterstadt. Janus I, 5.

Willy Rath: Kleist. Kunstwart XXV, 4.

Fritz Rose: Der Schauspieler als Persönlichkeit. Der neue Weg LX, 47.

Valerian Tornius: Heinrich von

Kleist. Reclams Universum XXVIII, 8.

Kleist und die Frauen. Westermanns Monatshefte LVI, 4.

Preisausschreiben

Ein Preisausschreiben für ein vaterländisches Volksschauspiel, zur fünfhundertjährigen Gedenkfeier des Einzugs der Hohenzollern in die Mark Brandenburg, hat der Arbeitsausschuß für die Hohenzollernfestspiele auf Pichelswerder 1912 unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters Geheimen Regierungsrat Koeltze in Spandau beschlossen. Das Schauspiel soll im Sommer 1912 auf der Freilichtbühne Pichelswerder zur Aufführung gelangen. Die Bewerber um das Preisausschreiben werden ersucht, die näheren Bedingungen vom Festspelleiter, Oberregisseur Heinrich Frey, Berlin NW. 5, Havelbergerstraße 27, bis spätestens zum zehnten Dezember 1911 schriftlich einzufordern.

Auf das Preisausschreiben des Ehrenbeirats der deutschen Heimatspiele auf dem Brauhausberge bei Potsdam, die in den Jahren 1912 und 1913 „Die Erhebung Preußens vor 100 Jahren", 1914 „Tannhäuser" und 1915 „Den Einzug der Hohenzollern in die Mark" zur Aufführung bringen wollen, sind 52 dramatische Werke eingegangen, von denen sieben den Preisrichtern vorgelegt werden. Das Preisrichteramt haben Dr. Max Dreyer, Rudolf Herzog, Direktor Alfred Halm, Intendant Professor Gregori und Professor Heinrich Sohnrey übernommen. Es sind 2000 Mark und Ehrengaben der Stadt Potsdam für die Preisträger zur Verfügung gestellt.

Bilanzen

Die Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller veröffentlicht eine Uebersicht über ihr Tantiemen-Abrechnungsgeschäft. Im ersten Geschäftsjahr 1908/9 betrug der Tantiemenumsatz aus 32 Aufführungsverträgen 3034 Mark, im zweiten Jahr aus 157 Verträgen 28 043 Mark, im dritten Jahr aus 1323 Verträgen 246 143 Mark. Bis zum 31. Oktober 1911 hatte der Verband rund 425 147 Mark Tantiemen umgesetzt.

Zensur

Karl Boettchers soziales Drama ‚Ausgewiesen', das seinerzeit nach zwölfjährigem Zensurverbot durch persönliches Eingreifen des Kaisers endgültig freigegeben wurde und seitdem in Berlin und in der Provinz gespielt worden ist, wurde neuerdings in Krefeld verboten.

Das bayrische Ministerium des Innern hat Otto Borngräbers erotisches Mysterium ‚Die ersten Menschen' für das ganze Königreich Bayern verboten. Borngräber hat dagegen zusammen mit Frank Wedekind einen Protest erlassen.

Max Halbe hat der münchner Polizeidirektion seinen Austritt aus dem Zensurbeirat erklärt, da ihm eine weitere Mitwirkung an dieser Institution in Anbetracht der verschärften prinzipiellen Gegensätze nicht mehr ersprießlich erscheine.

Personalia

Neue Theaterleiter

Zum Direktor des regensburger Stadttheaters ist an Stelle des nach Essen gewählten Doktor Maurach der Oberregisseur Vanderstetten, früher in Essen, jetzt in Nürnberg tätig, gewählt worden.

Engagements

Barmen (Stadtth.): Hans Liebes, Louise Seybold, 1912/14.

Basel (Neues Stadtth.): Artur Armand von Hildesheim, 1912/14.

Berlin (Neues Schsplhs.): Lilly von Helling vom prager Deutschen Landestheater.

(Opernhaus): Marianne Alfermann ab Herbst 1912.

(Trianonth.): Leonore Bojé.

Bernburg (Viktoriath.): Hans Philipp Othmer von Bielefeld, Herta Senden (Sommer 1912).

Braunschweig (Hofth.): Else Campmann 1912/15.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Egon Fuchs, Ernst Lehmann, Julius Roether, Eduard Schüler, Gustav Werner.

Düsseldorf (Schsplhs.): Rudolf Teubler von Posen 1912/17.

(Stadtth.): Johanna Leisner 1912/15.

Flensburg (Stadtth.): Julius Giesen von Coblenz.

Frankfurt a. M. (Stadtth.): Karlheinz Martin (Oberregisseur) ab Herbst 1912.

Halberstadt (Stadtth.): Leonor Engelhardt, Paul Greeff.

Magdeburg (Stadtth.): Emil Lücke 1912/14.

Rostock (Stadtth.): Heinrich Albers von Cottbus 1912/15.

Trier (Stadtth.): Richard Strandberg.

Znaim (Stadtth.): Bertl Fischer.

Nachrichten

Das Städtische Kurtheater von Baden-Baden wurde dem Direktor Siegfried Heinzel, der es seit 1908 leitet, auf weitere drei Jahre übertragen.

Das Neue Theater in Halle, das ein Jahrzehnt lang das moderne Schauspiel pflegte, wird durch ein Kinema ersetzt werden.

Die Reichstheatergesetz-Kommission, die sich aus Abgeordneten des Bühnenvereins, der Bühnengenossenschaft und des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller zusammensetzt, wird am 14 Dezember im Reichsamt des Innern zu einer ersten Beratung zusammentreten.

Erika von Wagner scheidet aus dem berliner Neuen Schauspielhause aus und tritt am 1. Januar 1912 ins wiener Deutsche Volkstheater ein.

Ernst von Schuch hat dem Dresdener Hoftheater sein Entlassungsgesuch eingereicht, um einer Berufung an ein auswärtiges Institut folgen zu können. Im Einvernehmen mit dem Ministerium des Königlichen Hauses hat die Generaldirektion das Gesuch abgelehnt, so daß Schuch in Dresden bleiben muß.

An der münchner Hofoper wird Mottls Nachfolger der wiener Hofkapellmeister Bruno Walter werden, wenn der wiener Oberhofmeister Fürst Montenuovo ihn freigibt. Sein Vertrag träte dann am 1. Juli 1912 in Kraft. Vom Jahre 1914 ab würde Walter den Titel eines Generalmusikdirektors erhalten.

Das Polizeipräsidium hat Herrn Friedrich Holthaus die Erlaubnis erteilt, mit acht Ensembles, von denen jedes bis zu zwölf engagementslose Bühnenkünstler als Mitglieder zählen darf, Vorstellungen von Schau- und Lustspielen, Possen und Schwänken zu veranstalten. Die Baupolizei hat zehn Säle freigegeben, in denen von heute bis zum 15. Dezember und dann wieder vom 25. Dezember bis zum 31. März 1912 gespielt werden darf.

Die Komische Oper bleibt vorläufig unter der Leitung der Frau Direktor Révy. Die Verhandlungen wegen eines Gastspiels der Direktion Palfi haben sich zerschlagen.

Das Residenztheater wird Ferry Sikla, nachdem sein Vertrag mit dem Kuratorium der Ida-Haus-Stiftung, der das Theater gehört, jetzt perfekt geworden ist, am 1. September 1912 übernehmen. Vorher wird das Haus umfangreichen Renovierungen unterzogen werden. Auch der neue Direktor wird, laut Abmachung mit dem Verlag Ahn & Simrock, das französische Genre pflegen.

Der Firma Hugo Baruch & Cie. in Berlin wurden durch ein großes Feuer Theaterdekorationen im Werte von 100 000 Mark vernichtet, darunter besonders Ausstattungsstücke für die große Weihnachtspantomime, die Reinhardt in London aufführen will.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 50
14. Dezember 1911

Der Geburtstag des Serapionsbruders im Inferno / von Willi Dünwald

Krischan", sagte der Teufel, da er malitiös lächelnd am elften Dezember 1911 zu Christian Dietrich Grabbe hereinhinkte, „Krischan," sagte er, „ich komme dir zu deinem hundertzehnten Geburtstage ein langes Leben zu wünschen."

„Prost," antwortete Grabbe, trank aus der vor ihm stehenden Rumflasche sich selber zu und zog sodann sein Gesicht in finstere Falten, als wolle er dem Teufel imponieren. Er saß wie des öfteren als Auditeur zu Detmold in einem Anzuge da, der weniger als ein Negligee war; hielt das gewaltige Stirngewölbe in der Hand gestützt und ließ die sattblauen Augen in den gespenstig tiefen Höhlen flackern. Seine obere Lippe hatte sich unter die untere geschoben, was seinem Munde die Kennzeichen des Ueberdrusses und des Ekels gab, gerade, als ob der Seim einer bitteren Frucht seine Zunge ätze.

Der Teufel hub einen Tratsch an, dessen gewandte Form und umfassende Hechelei die gut angewandten Lehrjahre in den Garderoben der Schauspieler und Schauspielerinnen, den Cafés der Literaten und den Salons der Literarhistoriker glänzend bekundete. Unter anderm erzählte er manches von den andern Serapionsbrüdern: Byron und Wilde simpelten eben wieder Aesthetik; Baudelaire und Verlaine seien heftig für die liebliche Franzeska da Rimini angeflammiert; Musset und Chopin hätten vor einer Stunde mit George Sand ein Verträglichkeits-Bündnis geschlossen. Und Heine und E. Th. A. Hoffmann festeten und tafelten bereits seit zwanzig Tagen bei Kleist, dessen vor hundert Jahren geschehene Ankunft in der Hölle, wie die endlich erfolgte Würdigung im Vaterlande zu feiern. Bei Tobak und Champus lese der Jubilar die Bücher, Breviere und Artikel jener Skribenten vor, die mit Ueberzeugung von ihrem Verständnis für Kleistsche Kunst geschrieben. Und das Lachen und das Lamento der drei nehme kein Ende.

Als der Teufel soweit gekommen, unterbrach ihn Grabbe mit einem grimmen Fluche und verlangte in Gottes Namen, von sowas seinen Ohren nicht zu reden. Ob es nicht vermaledeit genug sei, nicht selbst dabei sein zu können; und nur darum, weil das morsche Rückgrat sich wieder biege wie ein knotenloser Halm. Worauf der so unehrerbietig Angefahrene den Fluchenden im Tone eines Gekränkten tröstete: Es gehe Krischan nicht schlechter als in Detmold, im Gegenteil; als er, der Teufel, ihn vor fünfundsiebzig Jahren zu sich für immer zu Gaste gebeten, habe Krischan wie ein gekrümmter Wurm nackt und abgemagert auf seiner Matratzengruft gelegen, und gestorben sei er doch nicht viel besser als ein herrenloser Hund.

Disput und gegenseitige Ohrfeigerei standen in Aussicht, doch es brachten von außen hörbar werdende vergnügte Leute den jähen Temperatursturz. „Es sind die deutschen Serapionsbrüder," zischte der Teufel und verschwand, um nicht mit Heine zusammenzustoßen. Dem konnte er nicht vergessen, daß im schwarz-weiß-roten Pfahlgehege nur dann vom Teufel gesprochen wird, wenn Heine gemeint ist. Auch ein Teufel hat seinen Ehrgeiz.

Eingedenk, daß vor zwanzig Tagen die Familie Kleist am Grabe ihres Heinrich einen Kranz niedergelegt mit der Aufschrift: Dem Fürsten ihres Geschlechts, geriet Grabbe in Unruhe und Verlegenheit, wie der nun Gefürstete wohl zu empfangen sei. Er verzog sich in die nebenanliegende Kammer und kam augenblicks darauf festlich gekleidet zurück. Die weiße Unterhose war nun bis über die Knie durch schwarzseidene Strümpfe bedeckt und über dem rotgestreiften Kamisol saß ein schwarzer Frack; den nackten Hals umschnallte eine schiefsitzende schwarze Krawatte, und die Füße hatten Pantoffeln angetan.

Er fand die drei Serapionsbrüder bereits vor und antwortete auf deren unbändiges Lachen ob solcher Erscheinung mit ernsthaftem Gesicht: diese seltsame Kleidung sei er seinem Biograph Ziegler schuldig, der ihn nun mal so possenhaft auf die Nachwelt gebracht habe. Wobei er sich vor dem gefürsteten Kleist mit der Versicherung, er habe als zehnjähriger Junge den witzigen Weltabgang seiner Fürstlichen Durchlaucht anerkennend bestaunt, in grotesker Demut verneigte. Grabbe sollte soeben das Kompliment über Witzig-sein zurückbekommen, als sich Heine an den Festbekleideten wandte und kundtat, daß man gekommen sei, ihn, das Geburtstagskind, als Mensch und als Dichter zu feiern.

„Dann einen Augenblick," antwortete ironisch lächelnd Grabbe und verschwand abermals in der Nebenkammer, diesmal, um eine große Landkarte zu holen. Diese breitete er auf dem Boden aus und legte dann sich selbst in ganzer Körperlänge darauf; bedeutend: so habe er doch die ganze Welt unter sich, und schon in Detmold sei sein Schlaf, derart gehalten, am tiefsten und eindruckvollsten gewesen. Und

wirklich, einige Sekunden später war er entschlummert. Die andern störte das nicht: Kleist geriet in geistige Abwesenheit und murmelte Undeutliches zwischen den Zähnen, Hoffmann zog die Rumflasche zu sich und Heine sprach auf- und abgehend, die Hände an das erkrankte Rückgrat gelegt, die folgenden denkwürdigen Worte:

„Christian Dietrich, vom deutschtümelnden Teufel ‚Krischan' genannt, du hast das Kainzeichen der Geächteten getragen, ehe noch dein Blick die ersten der Lichtstrahlen einfing, die uns so zur Lebensnarrheit verführten, daß wir für immer auf der buckligen Erde wandern wollten. Ein grausames Schicksal hat dich im Hause der Ausgestoßenen beheimatet; im Garten deiner Kindheit ergingen sich nicht himmelsäugige Madonnen und verschämte Prinzessinnen, sondern Zwangsgefangene, Mörder und andre kettenbedürftige Unholde, deinem Vater in fürsorgliche Bewahr gegeben. Deine kindliche Lippe fand an der Brust der Mutter statt ersehnter Milch den dreimal verfluchten Schnaps, obgleich in keinem der königlichen Gebärhäuser dies Kuriosum erklärt werden kann. Davon hat dein Mund den Zug der Uebelkeit behalten, das hat im Strom deines Blutes, ihn aufhaltend und hemmend, die kleinen Körperchen gebildet, aus denen das Bizarre und Groteske geboren wird . . .

. . . . Die zwei Seelen, die jeder Mensch birgt, waren bei dir so ungleich geartet, wie das nur ausdenkbar ist: spöttische Ueberlegenheit wollte das Linkische deiner Bewegungen verbergen; aus purer Menschenscheu entsprang dein großmännig blasiertes Getue; und nicht die Ausgelassenheit und die Wildheit, sondern dumpfer Stoizismus war echt und daheim im Hause deines Körpers. Dies und andres rang in dir als Knabe, und es rang der Grog mit deinen sich sträubenden und umkehrenden Eingeweiden, da du als der versoffenste Gymnasiast Detmolds in einem Straßengraben lagst . . .

. . . Du bist nach Leipzig ins Studium der Rechtswissenschaft gezogen, woselbst du so wild geabenteuert hast, wie nur Hoffmann und ich glaubten zu können; doch wir haben dir deshalb keinen bösen Sinn nachgetragen. Der Ruhm deiner Orgien drang bis in deine Vaterstadt, und als du zu uns nach Berlin kamst, konnten wir dir darin, Feste des Lebens zu feiern, keine Lehrer sein. Wahrhaftig, im Saufen und Lumpen warst du ein Großtalentierter, und lapidar war deine Lebensart, wie der mit einem Span geschriebene Pumpbrief an den Kronprinzen, den du von Dresden aus sandtest, da du uns verlassen hattest . . .

. . . Heimgekehrt, bist du den Mädchen ins Garn gegangen, und obgleich du zur Ehe unfügsam warst, gleich einer vergeblich in die Augenhöhle sich einzwängenden Faust, hast du doch deine Lucie geehelicht. Aber was dabei herauskam, war Komik und Tragik. Ihre geniale Glorie „aus der Ferne zu betrachten", war bald das

einzige Erträgliche, zumal das Amt eines Auditeurs auch nicht zum Bleiben verführte. Und weil du in Düsseldorf, meiner lieben Vaterstadt, nicht länger schlecht gelohnter Herold Immermannscher Pseudogenialität sein wolltest und du dir für die blaue Flut des Rheins noch zu gut warst, weil du wie ein anständiger Kerl nicht verlumpt in der Fremde, sondern sanft in der Heimat sterben wolltest, bist du nächtens wieder in Detmold eingeschlichen . . .

. . . Christian Dietrich, lieber Serapionsbruder, Hoffmann und auch mir hat das Rückgrat nicht standgehalten — doch es war mir ein Weib gut, da es schlimm stand um mich. Du aber hast dein Haus meiden und deinen kranken Leib ins Wirtshaus schleifen müssen, wo dich dein Zimmernachbar die ganze Nacht mit dem Hahn der Pistole spielen hörte. Aber zuletzt hast du mit einem kräftigen Fluch das Mordinstrument aus der Hand geworfen und bist morgens heimgegangen, getrieben von dem Wunsch, die letzte schwere Arbeit, die des Sterbens, zu Hause zu tun. Das hast du dir schwer erkaufen müssen; denn dein Weib wollte dich nicht einlassen, und selbst deine arme alte Mutter, die dich zu pflegen und zu trösten kam, ward von deinem Ehekreuz vom Stuhl gerissen und aus dem Hause gezerrt. Und kaum, da dein Herz es sein ließ, auf die Rippen anzuschlagen, wie die Faust eines Gefangenen gegen die Eisengitter, kaum, daß der Teufel mit deiner Seele durch den Kamin fortgeflogen, da rief das Tier, das du zum Weibe genommen: „Topp, das ist gut, daß der Unhold tot ist."

. . . Aber dein Leben, Christian Dietrich, war mehr als ein fünfunddreißig Jahre langes Lumpen, und nicht gerade nebenher hast du das dir zur innerlichen Anschauung gekommene Weltbild in sonderlicher Färbung, Belichtung und Beschattung gestaltend dargestellt. Heraus aus deiner ungeheuerlichen Phantasie hast du die sich hetzenden und gegenseitig zerfleischenden Giganten Gothland und Moor auf den Weltplan gejagt; die Dioskuren infernalen Glanzes, Faust und Don Juan hat deine teuflische Dichterfaust unlösbar zusammengeschmiedet und den menschenbreiigen Höllenbrodel zugemengt; aber dann mochtest du nicht mehr und ließest die fleischgewordene Trutzburg Hannibal halberbaut stehen und etliches andre mehr. Du hast nicht wie ich auf einer mißgetönten Lyra dein Leben erzählt, in deinen Händen zuckte es nach Martern und Massakrieren, und darum mußtest du dein Kunstbekenntnis in aufwühlerischer, flammender Lapidarschrift der Welt auf den ungefügigen Rücken schreiben. Das Flammende aber und das Feuernde, das Züngelnde und das Zündende in deiner Kunst ist Genialität, die überfließt, überschäumt, überkocht, und keineswegs absurder Geist aus Sprit und Rum, wie das deutschsprechende Lästermaul dieses Jahrhunderts wissen will . . . Und nun wäre ich mal wieder am Kapitel Vaterland angelangt und ihr wißt: Denk ich an Deutschland in der Nacht, dann bin ich um den Schlaf gebracht . . . darum

lieber nicht und überhaupt, hierin werden wir ja auf Grund unsrer Erfahrungen nicht strittig werden . . ."

Kleist aber, dessen Gedanken zufällig gegenwärtig waren, da Heine endete, widersprach; meinend, nach fünfundzwanzig Jahren werde Grabbe ebenfalls widersprechen: es sei dann auch für diesen die Zeit des Verständnisses, der Aufführung und der Fürstung gekommen. Man müsse deutscher Sitte gemäß nur hundert Jahre tot sein.

Hoffmann blinzelte listig, stand auf, schob seine Gnomengestalt zu Grabbe hin und setzte ihm die Rumflasche an den Mund: „Prost, auf die fünfundzwanzigjährige Wartezeit!" kicherte er. Und der schlafende Christian Dietrich Grabbe trank.

Jungsprühende Sonne / von Richard Wolfgang Morton

Von einer jungsprühenden Sonne trug ich wissenden Traum.

— — — — — — — — — — — — — — —

Und wie aus Maienbirken Tau auf lichte Morgenweiten fällt,
wenn wie in mädchenzagem Nicken und Beteuern das junge
Grün sich lispelnd um des Stammes Silbersäule wiegt:
so träufelte in meine müde, wunde Seele die Schönheit eines
Herzens, das ein ungebärdig Glühen blühte in seines
Lebens purpurne Ströme.
Ein leiser Geigensang hallt aus in mir, um jene blassen
Spiegel leicht zu kräuseln, die aus den
Kelchen meines Heiligglebens fragend mein einsamer
Adel schaut.
Da sah ich weit über das rollende Leben hinaus und erschauerte
tief vor einem schwarzen, seltsam geformten Altar.
Sonnen kamen und Jubel und wollten hell ihn bemalen;
vom Finstern doch triefte all fremdes Licht.
Ein Gram gab meinen Augen bleichen Schein,
so zweifelsfahlen.
Dämonen kamen und röteten mit meinem Blut den Altar,
nun wußt' ich es, daß er mein Schaffen selber war.
Ich kniete tief vor ihm, und er trug meine Arme,
die Hände aber suchten über ihn hinaus.
Schon schatteten die Schwingen vom Totenaar,
da rauschte mit Licht und mit Frühlingsbraus
aus einem Weib die Liebe der grünenden
Dinge
und gab sich mir zum Opfer dar.
Leuchtend und lebend ward da mein Altar!

— — — — — — — — — — — — — — —

Eine jungsprühende Sonne, sie trägt mein werdendes Verheißen.

Die Delegiertenversammlung

So geht es nicht weiter. Wenn die Schauspieler nicht selbst gemerkt haben, daß ihre vierzigste Genossenschaftstagung ein Spektakel von kläglichster Würdelosigkeit gewesen ist, dann muß es ihnen gesagt werden; und wenn sie sich nicht schämen und alles aufbieten, um bis zum nächsten Dezember Ordnung in diese urwäldlerischen Zustände zu bringen, dann ist ihnen nicht zu helfen. War das ein Anblick! Sie tobten, wie vom wilden Geist besessen, falls das Geist war, und nanntens Standesvertretung, nanntens Parlament. Von den einfachsten Gesetzen solch eines Parlaments haben sie keine Ahnung. Statt aus einer Anzahl ungefähr gleichlautender Anträge denjenigen herauszugreifen, der am weitesten geht, und die übrigen fallen zu lassen, reden sie um alle stundenlang herum. Die Zeit für die wichtigsten Anträge verrinnt, weil sie mit erlesenen Schimpfwörtern einander entsetzlicher Schandtaten bezichtigen müssen. Man vergegenwärtige sich das Niveau einer Versammlung, deren Leiter einem Angreifer erwidern darf, daß er allerlei ‚Material' gegen ihn habe — ohne daß man diesen Gegenhieb für eine unzureichende Entkräftung der Beschuldigung erklärt; ohne daß man zu erfahren trachtet, ob der Delegierte nicht am Ende wirklich seines Amtes unwert sei; ohne daß man den Präsidenten darauf hinweist, wie verkehrt es von ihm ist, entweder dieses Material nicht längst schon vorgelegt zu haben, oder aber, es auf einmal zu erpresserischen Zwecken zu verwenden. Auch jener Delegierte selber findet keine Antwort, und so könnte man allein aus diesem Zwischenfall zwei entscheidende Schlüsse ziehen: daß Herr Nissen keinen ebenbürtigen Gegner hat, und daß seine Art, mit Mimen umzugehen, die richtige ist.

Der Kampf um Nissen war Anfang, Mitte und Ende dieser Delegiertenversammlung. Die Vorwürfe gegen ihn sind sachlicher und persönlicher Natur. Er soll ein Feind der sozialen Arbeit sein, weil er verhindert, daß der Bühnenverein mit der Bühnengenossenschaft Frieden schließt. Abgesehen davon, daß da zweierlei unentschieden ist: ob nämlich tatsächlich Nissen diesen Unfrieden verschuldet hat, und welche Gewähr sein Nachfolger, irgend ein Nachfolger für den Frieden bietet, ist meines Wissens niemals die Kardinalfrage gestellt worden: ob zwischen beiden Lagern mehr als Waffenstillstand herrschen kann. Nickelt hat erzählt, wie Anno 1911 ein Tenorist von seinem Sklavenhalter hat behandelt werden dürfen. Solange es Direktoren dieses Kalibers gibt, wird der ‚Schauspieler' an sich der Feind des ‚Di-

rektors' an sich sein, und solange die Direktoren zu einem Bühnenverein zusammengeschlossen sind und jenes Exemplar in ihrer Mitte dulden, werden auch die Schauspieler wider die Direktoren geschlossen zusammenhalten müssen. Es kommt also meines Erachtens viel weniger darauf an, daß zwischen den beiden Organisationen der Arbeitnehmer und Arbeitgeber, als daß unter den Arbeitnehmern Friede eintrete, derselbe Friede, der unter den Arbeitgebern waltet. Ein einig Volk der Schauspieler würde so stark sein, daß der Bühnenverein nicht den geringsten Wert mehr auf Krieg legen würde. Die beiden Mächte würden sich bis an die Zähne gerüstet gegenüberstehen und doch niemals losschlagen. Das wäre der beste Zustand, das sollte das Ziel sein. Wie aber ist diese Einigkeit der Schauspieler zu erreichen?

Durch einen einzigen Mann, der die Faust hat, sie zusammenzureißen. Je länger, je mehr wird es meine Ueberzeugung, daß Nissen dieser Mann ist. Der Teil der Schauspieler, der ihm das Vertrauen entzogen hat, brauchte nur einzusehen, daß er es ihm ohne genügend triftige Gründe entzogen hat. Ich bin vor jeder Delegiertenversammlung gegen, auf und nach jeder für Nissen. Gegen seine Person wird geltend gemacht, daß er sich von schweren Vorwürfen noch nicht gereinigt habe. Geht man den Dingen auf den Grund, so bleiben allenfalls zwei diskutierbare Fälle übrig: daß er den Generalsekretär Osterrieth widerrechtlich entlassen, und daß er dem Hebbeltheater seinen eigenen Marktwert zu hoch angegeben habe. Den Fall Osterrieth, der immer undurchdringlicher wird, werden die ordentlichen Gerichte falsch oder richtig entscheiden. Bekommt Osterrieth Unrecht, wird er für einen schlechten Beamten erklärt, so hat Nissen gleichwohl unschön, rigoros, hartherzig gegen ihn gehandelt. Bekommt Nissen Unrecht, so heißt das nicht, daß er ein unfähiger Präsident ist, sondern nur, daß ein fähiger, ein höchst fähiger Präsident einen Fehler begangen hat. Unter allen Umständen aber ist diese Affäre weniger harmlos als die Gagengeschichte. Wieder, wie im Fall Zickel, ist da zu sagen, daß das Theater Gebräuche gezeitigt hat, von denen der Bruch mehr ehren mag als die Befolgung, die aber so allgemein befolgt werden, daß der Einzelne sie schon aus Notwehr mitbefolgen muß. Was tut denn der Durchschnittsdirektor? Wenn er einem Schauspieler achttausend Mark geben will, so versichert er ihm, daß sein Vorgänger, der zehntausend gehabt hat, bei Gott nur sechstausend gehabt habe, und ist glücklich, ihn dann wirklich für achttausend zu kriegen. Weil Nissen als Schauspieler den Spieß einmal umgedreht

hat, ist er noch kein Lump, ist er nicht einmal unwürdig, Präsident zu bleiben.

Aber die Besoldung! Es kommt auf die paartausend Mark schon darum nicht an, weil ja ein Führer von Nissens Zähigkeit und Initiative sie über und über einbringen wird. Im letzten Jahr ist der Bestand um eine halbe Million gestiegen, nachdem man neununddreißig Jahre gebraucht hat, um acht und eine halbe Million zusammenzusparen. Dagegen müßte alles andre nebensächlich sein. Was ist denn für die Schauspieler wichtiger, als daß ihre Pensionen so groß wie möglich werden? Hier allein dürfte die Opposition gegen einen Präsidenten einsetzen, und hier gerade ist Nissen unantastbar. Nichts war bezeichnender, als daß die Gegnerschaft des einzigen Delegierten, der Nissen an Klarheit und Intelligenz, an Schlagfertigkeit und Weitsichtigkeit gewachsen war, immer und immer wieder erlahmte, und daß dieser Erich Ziegel nicht etwa aus Feigheit oder Opportunismus — daß er einfach aus hamletischem Gewissen erlahmte. „Jetzt könnt' ichs tun." Aber jedesmal steckte Ziegel den Degen wieder ein — nicht weil Nissen beim Beten, sondern weil er beim Rechnen war. Rechnet auch ihr, Genossenschafter! Fragt euch, was für Nerven dazu gehören, euch zu leiten, und ob ein Zweiter die Kraft, diese Bärenkraft hätte, anderthalb Jahre lang solche Kämpfe zu bestehen und außer seinen noch eure Interessen wahrzunehmen, so gut, so wirksam, so erfolgreich wahrzunehmen. Laßt euch nicht dumm machen von Zeitungsschreibern, die für eure sozialen Nöte so wenig Verständnis und Herz haben wie für eure Kunst. Wen habt ihr denn an Nissens Stelle zu setzen? Euern Stimmzetteln zufolge habt ihr an Reicher gedacht, an den weichen, phantastischen, schnell erhitzten und schnell ermattenden Reicher, der langsam auf die Siebzig marschiert und die Schauspielerei aufzustecken vorläufig weder gesonnen noch gezwungen ist. Versuchts doch mit ihm. Er wird zwischen Probe und Mittagbrot, zwischen Nachmittagsschlaf und Abendvorstellung eure Angelegenheiten so genial erledigen, daß auf der nächsten Delegiertenversammlung ein Nissengegner als Wunder der Vorzeit gezeigt werden wird. Wozu also dieser Umweg? Kommt schon heute zur Besinnung. Werdet inne, daß man euch verhetzt hat, und da dieser Nissen stärker ist als jeder Einzelne von euch, so freut euch, klüger sein zu können — gebt ihm nach! Eines ist gewiß: kein Nissen wird euch jemals so viel schaden, wie ihr euch in diesen Tagen selbst geschadet habt. Macht in einem Jahre alles wieder gut und werdet zu dem Zwecke einig, einig, einig!

Die sechshundertachtundneunzig Seiten des Wilhelm Herzog / von Herbert Ihering

„Jeder Satz ist ein Atemzug, der dem Rhythmus des Dichters entspricht." Wilhelm Herzog

Das Schicksal, das den lebenden Kleist verfolgt hat, heftet sich grausamer noch an den toten. Vor hundert Jahren hatte Kleist Feinde, heute hat er Freunde. Feinde kann man abschütteln, gegen Freunde ist man wehrlos. Sie brüsten sich öffentlich mit unsrer Bekanntschaft und nehmen unentwegt unsre Partei. „Seht da den Treuen!", ruft begeistert die Menge, „hört, wie er den Freund verteidigt! Das ist noch Verständnis! Das ist noch Mut!" Heute, wo jeder Reporter Tränen um Heinrich von Kleist vergießt, wo die scheinheiligsten eine Sühnewallfahrt zu seinem Grabe predigen, mußte Deutschland in der Ferne und in der Nähe, um sich des einundzwanzigsten Novembers würdig zu zeigen, auf ein Buch hereinfallen, das an seine sentimentalsten Gefühle appelliert. Denn dieses Buch verteidigt Heinrich von Kleist. Es nimmt ihn in Schutz, es entschuldigt, es lobt ihn, obwohl schon Hebbel gesagt hat: „Es gibt Geister von solcher Bedeutung, daß nur die Unverschämtheit oder die Dummheit sie zu loben wagt . . . . . . zu diesen rechne ich Heinrich von Kleist." Wilhelm Herzog sieht den Dichter aus der beleidigenden Perspektive des gerührten Philisters. Er betont seine Ergriffenheit, seine Teilnahme. Er „frohlockt" mit Kleists Helden und „jauchzt" mit ihnen. Er billigt herablassend ihre und ihres Dichters Handlungen und ist ein liberaler Anwalt ihres Geschicks. In der Tat, Wilhelm Herzog ist ein mutiger Parteigänger! Er scheut selbst nicht die Mühe, den Schutt von Mißverständnissen und Vorurteilen, den schon Brahm, Erich Schmidt und Eloesser weggeräumt haben, noch einmal aufzumauern, nur damit er ihn auch noch einmal abtragen kann. Nur damit auch er, Wilhelm Herzog, zeigen darf, daß er Mauern einzurennen und Attacken zu reiten versteht.

Man kann an den törichten Spielen eines eitlen Knaben vorbeigehen, wenn sie nicht lästig fallen. Hier aber besteht Gefahr, daß sogar die abgeschlossensten Familien beunruhigt werden. Denn der Verlag C. H. Beck, München, der schon Bielschowskys ‚Goethe' und Bergers ‚Schiller' verlegt hat, hat auch Herzog bei sich aufgenommen. Er gilt in bürgerlichen Kreisen als der Verlag klassischer Biographien. Und unbesehen wird man zu Herzog greifen, weil er dasselbe Format, denselben Druck, dieselbe Einteilung wie Bielschowskys und Bergers Lebensbeschreibungen hat. Aber erst wenn zu allen den großen Tageszeitungen, die bereits mehr oder weniger begeistert kapituliert haben, der ‚Türmer' und der ‚Kunstwart' kommen, auf

deren Urteil die bessern Bürgerkreise schwören, ist der Erfolg unaufhaltsam. Darum ist vor allem zu hoffen, daß diese Zeitschriften protestieren. Denn Herzog ist nach keiner Seite etwas wert. Er ist philologisch oberflächlich. Ueber strittige Punkte gleitet er mit Sätzen hinweg, die entweder mit guter Meinung und sentimentaler Psychologie begründet oder mit zu geringen Unterlagen entschuldigt werden. Worin aber die Dürftigkeit dieser Unterlagen besteht, erfahren wir nicht.

Dafür ist Wilhelm Herzog Schriftsteller. Und seine stilistischen Versuche haben ihresgleichen in der deutschen Literatur nicht. Unangekränkelt von modernen Bestrebungen suchen sie ihr Heil in Einfachheit und Schlichtheit. Herzogs Sätze vermeiden, um sich nicht aufzudrängen, alle auffälligen Beiworte. Sie kommen bescheiden mit dem alten Bestand aus. Sie sagen: „feinfühlig, ernst und liebenswürdig" und erschöpfen damit die „charaktervolle Art" von Kleists Freund Brockes. Sie haben recht, wenn sie behaupten, daß Kleist „das leuchtendste Beispiel für das Martyrium des Genies bildet", weil es in ihm „gärt und tobt" und er „mit den Forderungen des Tages keine Kompromisse zu schließen vermag." Und wer hätte nicht eine Vorstellung von Kleists „später so grandios sich entwickelnder" Sprache, wenn sie der „knospenden Mädchenseele, die sich in ihr erschließt", verglichen wird! Rückhaltlos begeistert aber sind wir erst, wenn wir erfahren, daß im ‚Amphitryon' die Menschen „mit so viel charakteristischen Zügen gezeichnet sind, daß wir sie vor uns zu sehen glauben", und daß Kleists Psychologie noch die intimsten Vorgänge der Seele in einer Bewegung festhält, „deren Plastik ganz und gar dem Empfinden entspricht". Manchmal aber läßt Herzogs Anschaulichkeit alle bisherigen Leistungen der deutschen Sprache hinter sich. Wer hätte es früher gewagt, von Armins „furchtbarer Stimme" zu reden, wer gar, Goethe für seine Frauengestalten einen „sonnenumsponnenen Ton" finden zu lassen! Auch „einzigartige Dichtung" und „zaubervolle Intuition" ist nicht zu verachten. Und Schlüters Kurfürstendenkmal wird in folgenden Sätzen einfach endgültig geschildert: „Stolz und hoch zu Roß sprengt dieser machtvolle Held über die, die er schlug, hinweg: eine grandiose Verkörperung der Energie eines Menschen, der den kleinen Preußenstaat auf solche Höhe brachte." Es ist selbstverständlich, daß ein schlichtes Gemüt wie Herzog sich nicht für zu gering achtet, selbst Fehler zu begehen. Ihm kommt es nicht darauf an, ein Satzungeheuer wie dieses loszulassen: „Aber abgesehen von Ewald von Kleist und dem epigonenhaften Franz von Kleist wäre es eine an Verleumdung grenzende Beleidigung dieser altehrwürdigen und strammen Soldatenfamilie, wollte man sie mit diesem Wort (alle Kleists Dichter) gerecht gekennzeichnet haben." Man wird sich auch weiter nicht darüber wundern, daß Herzog ganz auf Rhythmus und Tempo verzichtet und eine gewisse Sinnfälligkeit und

einprägsame Tonfolge nur durch die Häufung farbloser, gleichbedeutender Verben zu erreichen sucht, indem er entweder zwei deutsche Zeitworte wie: „beeinflußte, bestimmte“ hintereinander stellt oder dem deutschen das entsprechende Fremdwort folgen läßt, wie: „zusammenfällt, identisch ist.“

Man ist nach diesen Beispielen überzeugt, daß Herzog im Vollbewußtsein seiner stilistischen Kraft selbst jeden sprachlichen Takt verachten darf. Nur er hat das Recht, bei der Schilderung von Kleists Eigenheiten von dem „Air eines Menschen“ zu reden. Nur er kann da, wo er süßlich-lyrisch um Heilbronns Märchenwelt wirbt, von dem „absoluten Gefühl“ Käthchens sprechen. Aber das geht weiter. Fast auf jeder Seite spürt Kleists „schöpferischer Wille die ihm homogene Kraft“. Fast in jeder Zeile wird sein „Anderssein“, seine „Unfähigkeit zu Kompromissen“ betont. In endlosen Wiederholungen wälzen sich die kraftlosen Sätze dieser Biographie fort. Und Herzogs groteske Unfähigkeit, zu charakterisieren, hat es fertig gebracht, daß wir von Kleist, dem persönlichsten deutschen Dichter nur das typische Bild eines abseitigen Menschen erhalten. Weil Herzog nicht steigern, nicht gliedern, nicht konzentrieren kann, zieht das katastrophalste Leben an uns wie ein gemächliches Bürgerschicksal vorbei. Weil Herzog über keine einzige Dichtung Kleists etwas zu sagen weiß, das nicht mindestens im Keim schon bei Brahm, Schmidt und Eloesser gesagt wäre, erschöpfen sich seine aesthetischen Analysen in billigen Antithesen, pedantischen Motivverfolgungen und lyrisch-kitschigen Umschreibungen. Sie sind eine Fundgrube für Oberlehrer, die um Aufsatzthemen verlegen sind. Mit Leichtigkeit ergibt sich nun: „Michael Kohlhaas und die Marquise von O., ein Vergleich.“ Oder: „Was bedingt, wie die Träger eines Gebäudes, die Architektur des Prinzen von Homburg?“

Herzogs Dilettantismus brauchte nur lächerlich zu sein, wenn er überall ehrlich wäre. Er ist aber im Unterbewußtsein unehrlich, weil Herzog ein Verhältnis zu Dichtungen heuchelt, die er seiner innersten Natur nach gar nicht lieben kann. Er nimmt in platten, nüchternen Worten, die er nur manchmal mit einem Bilderschmuck behängt, wie ihn die Phantasie eines zu Poesie verpflichteten Tanzstundenjünglings aufbringt, das ‚Käthchen von Heilbronn‘ gegen rationalistische Ausdeutungen in Schutz und vergißt ganz, daß er selbst noch vor einem Jahr Shakespeares ‚Othello‘ mit denselben verstandeseitlen, vernunftprotzigen Mitteln, die er hier bekämpft, verhöhnt hat. Es ist aber als sicher anzunehmen, daß Wilhelm Herzog, wenn er eine Shakespeare-Biographie schreiben sollte, auch diese mit erbitterten Worten gegen sich und seinesgleichen füllen und wiederum sechshundertachtundneunzig Seiten zustande bringen würde, die in demselben Grade wie von der Leere ihres Autors von seiner Anmaßung Zeugnis ablegen würden.

Zum Fall Giampietro / von Julius Bab

Zu dem höchst anschaulichen Bilde, das Herbert Ihering hier unlängst (am einundzwanzigsten September) von Josef Giampietro entworfen hat, möchte ich einen Zug hinzufügen. Nicht, daß ich etwas Neues oder Abweichendes zu geben hätte; aber ich habe für alles, was Ihering ausführte, ein Beispiel von überlegener Kraft und Größe — ein Beispiel, das ihm wohl nicht zu Gebote stand, das überhaupt nicht sehr vielen bekannt ist. Das größte mir bekannte schauspielerische Werk Giampietros nämlich war in einer ganz späten, von speziellen Freunden der Theaterkunst kaum noch besuchten Neubesetzung von Gorkis ‚Nachtasyl' zu sehen.

Giampietro spielte den Baron. Mit dieser Rolle ist bekanntlich Hans Waßmann durchgedrungen. Ich hatte ihn eine Woche vorher gesehen und gestehe, daß ich nicht mehr sehr viel von ihm weiß. Er war bewegt, witzig, voll rührender und drolliger Einfälle. Aber viel weiß ich nicht mehr von ihm — denn ein paar Wochen später löschte Giampietro für mich die Möglichkeit aus, diesen Baron anders zu denken. Gegen seinen Ernst wirkte Waßmann spielerisch, genrehaft in seiner Komik, gegen diese verzweifelte Groteske, diese grausige Tragik kokett in seinen Leiden. Giampietro machte an diesem Abend ungefähr ein Hundertstel der Bewegungen mit Gesicht und Körper, die Waßmann aufgeboten hatte. Dieser große Stilist ließ seinen Körper mit einer schlaffen Beugung vorschlottern, seine Züge mit einer sanften Verblödung erlöschen und setzte in dies monotone, unendlich gleichförmige Hindämmern ganz selten eine Bewegung, ein Zucken, einen Ton, mit dem sich ehemalige Schneidigkeit, versunkene Standeswürde wie aus tiefem Traum emporzurütteln schien. Und dies Bild des Untergangs wirkte, durch die ungeheure Einfachheit der Mittel, monumental und in völlig gleichem Grade grausig und komisch. Dann aber kam nach dieser lang ausgehaltenen und meisterhaft modellierten Starrheit der eine große Ausbruch im letzten Akt. Als Nastja sein Barontum, seine ganze glänzende Vergangenheit, die blasse, verworrene und halb verlogene Erinnerung, von der diese arme Seele lebt, bezweifelt und verhöhnt: da hatte der Schauspieler einen unerwartet vorbrechenden, tierisch gellenden Schrei voll Qual und Wut und dann ein Aufheulen, Schluchzen und Zusammensinken — eine Minute Körperkunst, die für jeden König Lear ausgereicht haben würde.

Das hat mir Ihering nicht genug betont, vielleicht, weil er es nicht an einem solchen Beispiel erlebt hat: welche ganz elementaren Kräfte, welche Naturlaute von Wut und Schmerz aus der prachtvoll stilisierten, blöden Blasiertheit bei diesem Künstler hervorbrechen können. Der Baron ist ja im letzten Grunde der Typus, den Ihering mit Recht als den eigentlich Giampietroschen in Anspruch nimmt: der

moderne Lebemann mit der schon verwesenden Eleganz der Form und der gefährlich bewußten inneren Haltlosigkeit. Zyniker, bis er zum Trottel wird. Gorkis Baron ist am Ende, er ist ausgelöscht bis zur Trottelhaftigkeit; aber weil er das Werk eines Dichters ist, so glüht durch die besondere kulturelle Schale der ewig feurige Kern menschlicher Kräfte: eine Seele. Solche Seelen kann Josef Giampietro gestalten, und es ist ein Unglück, daß er jetzt an den Figurinnen einer ganz äußerlichen Revue nur eben ganz von weitem andeuten darf, was er kann.

Theaterdirektor zu sein, ist ein Geschäft, sicherlich ein schwieriges und unangenehmes Geschäft — wir wissen es. Aber wir wollen doch auch nicht ganz vergessen, daß es in einem Sinne eine Sendung und vielleicht der verantwortungsvollste aller Berufe ist: denn allein der Theaterdirektor hat unmittelbar das Schicksal großer Künstler in Händen und entscheidet über Sein oder Nichtsein unersetzlicher Kunstwerke. Er gibt die Rolle. Ich finde es fast unerträglich, zu denken, daß Oscar Sauer vielleicht aufhören kann, Theater zu spielen, ohne als Kaiser Rudolph auf der Bühne gestanden zu haben. Grillparzers Rudolph, der kranke Greis voll bitterer Weisheit und erhabener Milde, diese Gestalt wird nie wahrhaft gestaltet werden, wenn Sauer sie nicht spielt, und ein Letztes, Größtes dieses großen Schauspielers kann sich vielleicht nur an dieser Rolle entfalten. Und doch wird ihm möglicherweise nie ein Direktor die Rolle in die Hand geben. Ich kenne mehr solcher Unterlassungen, die mich jedesmal, wenn ich ihrer gedenke, mit Trauer und Zorn erfüllen, aber keine, die schlimmer und aufreizender ist, als der Fall Giampietro. Man muß immer wieder von diesem Fall sprechen, denn hier ist noch viel gutzumachen und unendlich viel zu gewinnen. Nicht nur Wedekind, von dem hier mit Recht schon gesprochen wurde, wartet auf diesen Schauspieler. Ueberall, wo menschliche Seele offenbar wird in der grausig grotesken Form verwesender Vornehmheit: bald verdumpfend, zynisch verkommen oder wild verzweifelt — überall da ist Raum für diese außerordentlichen Künstler. Ich habe ihn einmal ein freches Couplet, die Geschichte eines vagabondierenden Komödianten, der sich erschießt, vortragen hören, mit einer Kraft, die das geschickte Ding in Shakespeares Regionen rückte, und bei Shakespeare wäre ebenso wie bei Hauptmann für ihn eine Fülle bedeutender Aufgaben. Es gibt aber neuere Dichter, die beinahe nur von ihm gespielt werden können, von denen man erst, wenn er sie gespielt hat, merken würde, daß sie auf ihn gewartet haben, und daß er ihre stilistische Lösung ist, wie die Eysoldt es zum Teil für ihre weiblichen Gestalten war: der überreife zerstörte Mann, der Blasierte, und das unreife zerstörende Kind, die ewig Lüsterne. Courteline müßte Giampietro spielen, Tschechow und alle Russen, Wilde und Shaw, Hamsun und Gunnar Heiberg, aber vor allem den größten Dichter des Untergangs: Strindberg, Strindberg, Strindberg!

Aus München / von Lion Feuchtwanger

Das Schauspielhaus brachte wiederum zwei Uraufführungen: Karl Ettlingers ‚Hydra' und Max Dauthendeys ‚Drachen Grauli'. Karlchens Lustspielchen gibt sich ein wenig zu sentenziös-gewichtig, zu literarisch-kokett. Aber diese Prätensionen spreizen sich nicht so aufdringlich, daß sie die Grundnote des Werkleins: harmlose Lustigkeit ernsthaft gefährden könnten. Und man muß schon recht grämlich-kunstrichterlich sein, um sich den gewichtlos-liebenswürdigen Effekten dieser vorsichtigen Satire auf Publikum und Theatergeschäft sauertöpfisch zu entziehen.

Ganz andre Prätensionen macht Dauthendeys Drama. Und nimmt sich auf dem hohen Sockel dieser Prätensionen recht ärmlich und windschief aus. Ganz von fernher spürt man, was Dauthendey ungefähr geben wollte: Meereinsamkeit, in der die Dinge groß und lebendig werden, in der das Schweigen Stimme und das Dämmern, das um die Dinge webt, Gestalt bekommt. Und in dieser Welt von Großheit und Grauen ein naturwahres Schicksal hineingestellt, von allen Zufälligkeiten befreit. So was ungefähr wollte Dauthendey geben. Aber um eine solche Welt und ein solches Schicksal auf der Bühne lebendig machen zu können, müßte man das dichterische Raffinement Maeterlincks und das szenisch-technische Sudermanns vereinen. Dauthendey hat weder das eine noch das andre. „Wie muß man schreien in die taube Welt", hat der Dichter gelegentlich geklagt, „bis man verstanden wird von einer einzigen Seele!" Nun, diesmal hat er geschrien, was das Zeug hält. Seine Handlung ist schreiende Kolportage, seine Farben sind schreiende Plakatfarben, seine Sentenzen schreiende Trivialität: aber mit all dem Geschrei hat er von dem, was er vermutlich sagen wollte, kaum einen Hauch verspüren lassen. Denn die große Stille des Meers spricht nicht, wenn man noch so laut davon erzählt, daß sie allenfalls beredt wird, sondern nur dann, wenn man sie gestaltet. Dauthendey aber hat nichts gestaltet als ein widerliches Gebräu von Kolportage-Romantik und billigster Kalenderspruchweisheit, so albern, daß ich mich für den weiland Lyriker schämen würde, seinen Mischmasch zu analysieren. Dabei ist das Ganze mit empörender Schlampigkeit hingeschludert, überall finden sich Lässigkeiten und Flüchtigkeiten von aufreizender Albernheit, und die Lösung des Dramas erfolgt so, daß der Dichter mit summarisch sekundanerhaftem Blutdurst die Personen des Schlußaktes samt und sonders umkommen läßt.

*

Das Hofschauspiel gibt einen Kleist-Zyklus, der bis jetzt den Zerbrochenen Krug, den Guiskard, die Hermannsschlacht, den Amphitryon, die Schroffensteiner und die Penthesilea umfaßte. Eugen

Kilian zeichnet für diesen Zyklus verantwortlich, und er ist um seiner edlen Absicht willen zu loben. Leider hab ich damit alles Lobenswerte an diesem Zyklus erschöpft.

Unser Zerbrochener Krug ist eine brave Durchschnittskomödie, die auch von Benedix sein könnte; die Freude an dem prachtvollen Guiskard Steinrücks wird einem immer wieder getrübt durch den Aerger über die andern Spieler; unsre Hermannsschlacht ist so, daß sie auch den eingefleischtesten Teutomanen zum Römerfreund machen muß. Die Schroffensteiner aufzuführen, ist ein verdienstvolles Experiment; besonders wenn man einen so markig zornvollen Rupert hat wie Steinrück: aber diesen ersten ungelenken Tastversuch eines Riesen den zweitausend halb kalten, halb rohen Zuhörern des Hoftheaters vorzusetzen, heißt Kleist einen schlechten Dienst erweisen.

Einen viel weniger schlechten freilich, als den Amphitryon im Hoftheater spielen. Wenn man ein so schmuckes, zierliches Theaterchen wie das Residenztheater zur Verfügung hat, wie kann man dieses wundervolle Spiel, das an die tiefsten Heimlichkeiten des Sexus rührt, vor den Kadetten im Parkett, vor den Abonnementsgänschen in den Logen, vor dem ganzen schon um seiner Quantität willen verstimmenden Bürgerpublikum des großen Hauses profanieren? Wie kann man überhaupt den Amphitryon geben, wenn man nur den Sosias besetzen kann? Wie kann man den Amphitryon von einem Herrn spielen lassen, hinter dem auch die armseligste Psychologie einen Reserveleutnant wittern muß? Und den Jupiter — den Vater der Götter und Menschen, Herr Doktor Kilian! — von einem Herrn, dessen Göttlichkeit keinen straubinger Briefträger, geschweige denn Alkmenen bange machen kann.

Aber selbst wenn wir diesen Amphitryon verzeihen könnten, über unsre Penthesilea kommt kein Mann hinweg. Man hat hier dem Doktor Robert, dem Direktor des Lustspielhauses, durch einen lärmenden Protest gegen die polizeiliche Sistierung einer Nackttänzerin eine wohlfeile Reklame gemacht: wenn München wirklich die Kunststadt wäre, die sie gerühmt wird, diese Verhunzung Kleists hätte nie geduldet werden können. Schon einmal hat hier in München Klara Ziegler die Penthesilea zu Tode getrampelt (schmachvolle Zeichen dieser Tat finden sich in unserm Theatermuseum): jetzt hat man zum zweiten Male die Tote getötet. Wollte ich meine Meinung über diese Vorstellung ungeschminkt äußern, so hätte ich am Tag nach dem Erscheinen dieses Hefts eine Ehrenbeleidigungsklage im Haus. Man könnte es dem Doktor Kilian nicht verdenken, wenn er mit Goethe die Penthesilea bisweilen als hochkomisch empfände. Aber es ist nicht sehr taktvoll von ihm, diese seine Ansicht gerade am hundertsten Todestage des Dichters auf die Bühne zu projizieren.

Lese- und Theaterproben Goethes / von Franz Eduard Genast

In der Sammlung ‚Pandora‘, die Oskar Walzel bei Eugen Rentsch in München herausgibt, erscheinen unter dem Titel ‚Aus der großen Zeit des deutschen Theaters‘ Bruchstücke von Schauspielermemoiren, die Arthur Eloesser zusammengefügt und eingeleitet hat, und von denen hier noch die Rede sein wird. Zunächst sei ein Abschnitt mitgeteilt.

Am dreißigsten Januar 1815 kam als erste bedeutende Neuigkeit die ‚Zenobia‘ von Calderon zur Aufführung.

Da ich in dem Stück beschäftigt war, so wurde mir Gelegenheit, zum ersten Mal einer Goetheschen Leseprobe, die bei großen Werken stets in seinem Hause abgehalten wurde, beizuwohnen, und ich konnte mich persönlich von der Wahrheit dessen überzeugen, was ich bisher darüber gehört hatte.

Ein langer, grünbehangener Tisch stand in der Mitte von Goethes Empfangszimmer. Obenan nahm er seinen Platz; ihm gegenüber, am Ende der Tafel, der Regisseur. Zur Rechten von Goethe saß die Wolff, zur Linken Oels; die übrigen reihten sich der Ordnung gemäß an; der junge Nachwuchs bildete den Schluß. Ich hatte die Ehre, neben meinem Papa zu sitzen. Vier Exemplare lagen auf dem Tisch, wovon eines Goethe, ein zweites mein Vater und die beiden andern die Wolff und Oels in Besitz nahmen. Mein Vater flüsterte mir zu: „Nimm dich zusammen!“ Du lieber Gott! was brauchte ich mich denn da zusammennehmen, ich hatte ja nur ein paar Worte zu sagen, und diese wußte ich bereits auswendig.

Goethe las nun die Namen der handelnden Personen, dann gab er mit einem Schlüssel, womit er auf den Tisch klopfte, das Zeichen zum Beginn, und Oels fing an zu lesen; auf ein abermaliges Klopfen las Madame Wolff weiter, und Oels gab sein Buch an seinen Nachbar; ein Gleiches tat dann die Wolff. So gingen die Bücher von Hand zu Hand. Nun war mir klar, was der Herr Papa mit dem „Nimm dich zusammen!“ gemeint hatte; nun sah ich erst, welch kitzliche Sache es ist, Calderonsche Verse korrekt vom Blatt zu lesen und dabei einigen Ausdruck hineinzulegen. Zum Glück hatte ich das Stück auf meines Vaters Pult vorgefunden und bereits für mich gelesen; der Rhythmus und das Tempo wurden mir durch Oels und die Wolff trefflich angegeben, und so sah ich denn mit einiger Ruhe dem Zeitpunkt entgegen, wo das Klopfen des Schlüssels mich aufrufen würde.

Solche Leseproben hatten das Gute, daß sie die Aufmerksamkeit aller Mitwirkenden verlangten, und man auf diese Weise eine genaue Kenntnis des Ganzen erhielt, was auch Goethe dabei bezweckte. Von solchen Vorbereitungen ist heutigentags freilich nicht mehr die Rede, und die jetzige Generation der dramatischen Darsteller würde solche Zumutungen als Beleidigung betrachten.

Bei der zweiten Leseprobe wurden die Rollen kollationiert, und bei der dritten im Charakter gelesen.

Es wurde den Schauspielern Zeit genug zum Memorieren ihrer Rollen gewährt; dann verlangte aber auch Goethe, daß jeder bei der ersten Theaterprobe seiner Aufgabe mächtig sei; er konnte sehr heftig werden, wenn einer sich eine Nachlässigkeit darin zu schulden kommen ließ.

Bei der ersten Theaterprobe zur ‚Zenobia' sollte Unzelmann, welcher den Soldaten spielte, das Unglück treffen, Goethes Zorn zu erregen. Er war einer der fleißigsten Schauspieler und ein Liebling Goethes, aber er gehörte auch zu denen, die sich durch ein Zorneswort des Meisters nicht einschüchtern ließen.

Bei jener Probe nun trat Unzelmann mit der Rolle in der Hand auf die Szene und las sie ab. Sogleich ertönte mächtig Goethes Stimme aus seiner Loge, die sich im Hintergrunde des Parterres befand: „Ich bin es nicht gewohnt, daß man seine Aufgabe abliest!" Unzelmann entschuldigte sich mit dem Bemerken, daß seine Frau seit mehreren Tagen krank darniederliege, und er deshalb nicht zum Lernen hätte kommen können. „Ei was!" rief Goethe, „der Tag hat vierundzwanzig Stunden, die Nacht mit eingerechnet!" Unzelmann trat bis in das Proszenium vor und sagte: „Eure Exzellenz haben vollkommen recht! Der Tag hat vierundzwanzig Stunden, die Nacht mit eingerechnet; aber ebensogut wie der Staatsmann und der Dichter der Nachtruhe bedarf, ebensogut bedarf ihrer der arme Schauspieler, der öfters Possen reißen muß, wenn ihm das Herz blutet. Eure Exzellenz wissen, daß ich stets meiner Pflicht nachkomme; aber in solchem Falle bin ich wohl zu entschuldigen!" Diese kühne Rede erregte allgemeines Erstaunen, und jeder stand erwartungsvoll, was nun kommen würde. Nach einer Pause rief Goethe mit kräftiger Stimme: „Die Antwort paßt! Weiter!"

In dieser Probe sollte noch ein Unglücklicher an die Reihe kommen, und dieser Unglückliche war ich.

Ich spielte den Hauptmann der Zenobia, der den Aurelianus gefangen zu nehmen und nur wenige Worte zu sprechen hat. Mit großer Sicherheit trat ich aus der vierten Kulisse heraus und schritt mit Würde über die Bühne, um die Heldentat, die Gefangennahme des Aurelianus zu vollbringen. Da ertönte es: „Schlecht! So nimmt man keinen Kaiser gefangen. Noch einmal!" Ich kam also noch einmal, dann zum dritten, vierten und fünften Male, und immer blieb der Ausspruch derselbe, nur daß er bei jeder Wiederholung markiger wurde. Ganz zerknirscht wagte ich endlich die bescheidene Frage: „Exzellenz, wie soll ichs denn nur machen?" — „Anders!" war die belehrende Antwort. Ja, das war leicht gesagt, aber wie? Mein Herr Papa, der seinen Sitz rechts im Proszenium hatte, warf mir schon längst ingrimmige Blicke zu; ja, der hatte gut werfen, ich hätte mich lieber selbst hinauswerfen mögen, um der Qual und Schande zu entgehen. So trat ich denn den schauerlichen Gang zum sechsten Mal an, um dem Willen Goethes nachzukommen und es „anders" zu machen, aber es blieb beim alten. Da rief der Gewaltige: „Ich werde dir es vormachen." Nach einer Weile betrat er in seinem langen blauen

Radmantel, den Hut halb schräg auf seinem Jupiterhaupte, die Bühne. Er nahm mir das Schwert aus der Hand, stellte mich als Zuschauer in den Vordergrund der Bühne und kam nun mit einem martialischen Gesicht und — ich kanns nicht anders bezeichnen — mit Hahnenschritten im raschesten Tempo auf den Aurelianus losgestürzt, das Schwert drohend über dessen Haupte schwingend. Das war allerdings ganz anders, als ich es gemacht hatte, aber ich wußte nun, wie er es wollte, und ahmte ihn treu nach. Da kniff er mich mit dem Zeige- und Mittelfinger, wie seine Art war, wenn er seine Zufriedenheit zu erkennen geben wollte, in die Backe, daß ich hätte laut aufschreien mögen, und ging dann wieder hinab in seine Loge. Mein Vater wandte sich mit einem sarkastisch-freundlichen Lächeln gegen mich und flüsterte mir über die Achsel zu: „Ich breche dir den Hals, wenn du es so machst!" Ich stand da, wie gewisse Tiere am Berge, der Papa aber fuhr fort: „Wenn wir nach Hause kommen, werde ich dir schon erklären, wie es Goethe meint."

Bei der Hauptprobe dieses Stückes sollte Goethe nochmals in Harnisch gebracht werden. Sein Prinzip war, diese gleichsam als die erste Vorstellung zu betrachten; darum durfte kein Unberufener während der Handlung auf der Szene stehen oder auch nur den Kopf aus der Kulisse stecken. Letzteres Verbrechen ließ sich in dieser Probe ein aesthetischer Maschinist mit einem gewaltig dicken Schädel zu schulden kommen. Sogleich donnerte Goethe herauf: „Herr G'nast! Schaffen Sie mir den ungehörigen Kopf fort aus der ersten Kulisse rechts, der mit unanständiger Neugier sich in den Rahmen meines Bildes drängt."

Die Kurfürsten-Oper

1. Das Haus / von Robert Breuer

Die Fassade ist unklar. Wenn in den Pfeilernischen nicht die großen Puppen stünden, würde man auf ein Fabrikgebäude raten; elektrische Station oder ähnliches. Das hochstoßende Bühnenhaus verrät das Theater. Man weiß auch sofort, daß die Längsachse des Zuschauerraums parallel zur Straße läuft; das Grundstück hat nur geringe Tiefe. Das läßt sich durch den Bauwich leicht feststellen. Lang und schmal und in der Front einer berliner Straße gelegen: die Schwierigkeiten sind offenbar. Sie wurden nicht überwunden. Schlimmer als die Front (hinter deren drei majestätischen Fenstern nicht etwa Festsäle, sondern Korridore stecken) geriet der Grundriß.

Der Grundriß eines modernen Theaters entscheidet sich an zwei Problemen: an der Auseinandersetzung des Rangtheaters mit dem Amphitheater und an der Ueberwindung der immer strenger werdenden Bestimmungen der Baupolizei. Um diese beiden Pole gruppiert sich seit Sempers Entwurf für das Wagnertheater und seit dem Brande des Ringtheaters eine Fülle sehr verwickelter Detailfragen. Sehen wir zu, wie sich die neue Kurfürsten-Oper damit abfand.

Zunächst glaubt man in ein Rangtheater geraten zu sein; bald aber sieht man, daß der zweite Rang eigentlich ein Amphitheater für sich ist. Ein Amphitheater, dem die Orchestra abhanden kam, dem aber an den beiden Längsseiten schon wieder Ränge eingebaut wurden. Resultat: eine peinliche Zwittrigkeit aus Intimität und plötzlich hervorbrechender Massenversammlung; ein unsicheres Gefühl, wo eigentlich die Zugänge zu dem dritten Rang, der an den Seiten entlang läuft, dann aber plötzlich aufhört, wohl liegen mögen. Und (der toten und halbtoten Plätze nicht zu gedenken) von oben gesehen: der Blick stürzt in einen Schacht. Es geht also nicht, daß man auf ein Rangtheater unvermittelt ein Amphitheater stellt. Immerhin: wir glauben daran, daß die Architekten nachgedacht haben.

Mit solcher Hirnleistung scheint es vorbei gewesen zu sein, als die Herren Hildenbrand & Nicolaus die Treppen und die Ausgänge disponierten. Gewiß, den Anforderungen der Feuerpolizei war man gehorsam; aber man vergaß, daß die Erledigung von Paragraphen noch keine Architektur ist. Das zeigt sich schmerzhaft im Parterre. Wenn man durch den Eingang, vor dem die Wagen halten (daß es der Haupteingang ist, läßt sich kaum erkennen), in den großen, aber niedrigen Vorraum trat, erblickt man eine Freitreppe, die architektonisch als eine Einheit empfunden wird, die sich aber zum nicht geringen Staunen als vierfach geteilt erweist. Sie verläuft sich nach links und rechts je zum Parkett und zum ersten Rang, den einzelnen Platzgruppen einen eigenen Zugang sichernd. Vortrefflich, nun können durch das Zusammenstoßen zweier Verkehrsströme keine Stockungen eintreten. Aber: es ist greulich, es ist schwindelerregend, wie die Leute, die gemeinsam aufsteigen, plötzlich auseinander gerissen werden, wie sie dann sich ein zweites Mal trennen, um gleich darauf aneinander vorbeizustreben. Mit knappen Worten läßt sich solche optische Verwirrung nicht darstellen. Die Treppen laufen richtig, daran ist nicht zu zweifeln; aber man versteht nicht, wie das geschieht. Es gibt groteske Situationen; beim Abstieg kommen zwei Züge auf einander zu: trotz objektiver Sicherheit fühlt man sich unbehaglich. Es bedeutet eben auch in der Architektur die korrekte Mechanisierung gar nichts; alles wird durch die Sinnlichkeit der Künstler und durch das tektonische Gefühl bestimmt. Daran aber sind die Erbauer dieses Hauses allzu arm. Im Parterre wimmelt es von Türen; nach drei Seiten kann man hinaustreten, doch spürt man es nur an der Kühle, nicht an der Räumlichkeit. Solche Einwände klingen beinahe unverständlich; sie sind auch nur zu erklären aus dem Fehlen jeder, auch der geringsten architektonischen Qualität. Dies Haus ist eigentlich gar nicht gebaut; es ist eine Aneinanderschachtelung kleinlicher Rechnungen. Dabei sind die beiden Hausfabrikanten in ihrer Gesinnung ganz redliche Leute; sie haben nirgends versucht, etwas vorzutäuschen — das Haus ist puritanisch bis zur Aermlichkeit. Anscheinend war das Geld knapp. So blieb das Haus trotz seiner absoluten Ausdruckslosigkeit doch immerhin erträglich durch das, was nicht da ist, was aber durch minder reinliche Gesellen leicht hätte angepappt und eingepinselt werden können. Das stimmt

allerdings nicht ganz für den Zuschauerraum; hier wäre vieles besser weggeblieben, und auch mit wenig Geld hätte sich Schöneres gestalten lassen. Weiß und Gold, schlichte Mauer und einige zarte Profile: die Hoftheater der Schinkelzeit haben solch knappes Thema zu einer liebenswürdigen Innigkeit verklärt. Man besinne sich auf Putbus. In der Nähe des Kurfürstendammes konnte freilich die Dekorationsmalerei nicht ganz fehlen; sie gelang recht übel. Um die Bühnenöffnung läuft eine Lorbeergirlande, sie wird durch die Rangeinbauten jäh durchschnitten und verliert dadurch jede rahmende Kraft. Der Hauptvorhang zeigt ein kitschiges Bildchen; man sollte ihn dauernd durch den zweiten (aus schlichtem, rotem Samt) ersetzen.

Fazit: warum gibt man den Neubau eines Theaters nicht einem unsrer vielen jungen Talente? Sie warten mit zurückgehaltener Glut auf den Tag, an dem die Finanziers Verantwortungsgefühl und wahre Liebe zu den Künsten bekommen.

2. Die Eröffnungsvorstellung / von Fritz Jacobsohn

Mit der Kurfürsten-Oper besitzt Berlin nun wieder eine ernst zu nehmende Privat-Oper: das kann man, trotz allem Wenn und Aber, nach der Eröffnungsvorstellung sagen. Mit der Aufführung von Nicolais ‚Lustigen Weiber' wurde zunächst in überraschender Weise dargetan, daß an der neuen Oper ein gesunder musikalischer Geist lebt. Es war nicht einfach, das gleich auf Anhieb zu zeigen. Und ist doch die Hauptsache in der Oper und besonders bei Nicolais unsterblichem, unerhört frischem und melodiensprudelndem Werk. Bei einem Opernhaus, dessen Direktor zu unsern ersten Opernregisseuren gehört, muß das besonders hervorgehoben werden, um gleich von vornherein der Meinung, als überwuchere die Regiekunst das Musikwerk, kräftig zu begegnen. Maximilian Moris hat in der kurzen Zeit von vier Wochen ein großes Ensemble von einander fremden Künstlern auf einen heiteren, beweglichen, quecksilbrigen, echt Shakespeareschen Lustspielton abgestimmt. Er verlangt, wie jeder moderne Regisseur, von seinen Sängern, daß sie auch Schauspieler sind; aber er verlangt nichts Unmögliches von ihnen. An die Stelle des Schlendrians, mit dem aufgeräumt werden muß, wenn wir mit dem Opernspielen weiter kommen wollen, treten durchaus keine Regiemätzchen. Jede Bewegung ist aus dem Geist der Musik geboren. Das Uebermaß an Nuancierungen, das Automatenhafte und Eingelernte mancher Einzelheiten wird man übersehen dürfen, wenn man an das Gegenteil, an die steifkonventionellen Bewegungen der gewöhnlichen Opernpuppen denkt, an das gefühlvolle Armgeschlenke der Tenöre und an die Gänseherde der üblichen Opernchöre.

Wie ernst es Moris mit der Musik an sich meint, beweist der Umstand, daß vor allem das Orchester bei der ersten Aufführung bereits so gut spielte, als ob es schon jahrelang zusammengehörte. Das ist gewiß ein Resultat der guten Akustik des Hauses, es ist aber nicht minder das Produkt der Arbeit, die Kapellmeister Selmar Meyrowitz da geleistet hat. Der gesamte Streichkörper erklang voll, sonor und

entwickelte in den breiten lyrischen Melodien die anheimelndste Wärme; in Konzertmeister A. Birkigt scheint eine hervorragende Kraft gewonnen zu sein. Das Blech ist nicht zu hart und schmiegt sich dem einheitlichen Ton des Ganzen an, während das Holz hier und da wohl etwas schwankt. Meyrowitz nahm lebendige Tempi und erwies sich als verständiger, ruhiger Begleiter, dem sich die Künstler, die natürlich keinen Souffleur haben, ohne Sorge anvertrauen können. Im Prinzip ist es auch freudig zu begrüßen, daß Moris ältere Werke von geschickter Hand bearbeiten läßt, wennschon im Falle der ‚Lustigen Weiber' die Komposition der Recitative überflüssig war.

Bliebe das Solopersonal. Es gibt da genug des Guten und Anerkennenswerten, besonders wenn manche Unzulänglichkeiten auf die Angst und Aufregung einer Eröffnungsvorstellung geschoben werden. Ueberragende Gesangssterne sind nicht zu begrüßen. Dafür viel Talent, viel gesundes Material, viel Entwicklungsfähigkeit. Ein neues Ensemble im alten Sinne ist: die Primadonna mit der Riesengage und darum herum die armseligen Trabanten, von denen jeder ein Musterbeispiel für Stimm-Verbildung ist. Für ein hohes C muß der Hörer einige Dutzend Knödel mit in Kauf nehmen. Bei Moris wird, soweit das bis jetzt zu beurteilen ist, nicht geknödelt; nicht einmal auf russisch, was bei den vielen russischen Namen des Zettels nicht weiter verwunderlich gewesen wäre. Die rechte Physiognomie des Einzelnen wird sich natürlich erst in weiteren Aufführungen zeigen. Ein Bassist von mächtigem Stimmumfang ist der Russe Sergej Warjagin. Er steigt mühelos bis zum tiefen Es herunter, ohne dabei in der Höhe zu drücken. Das Organ ist gesund, von warmem Timbre und sehr modulationsfähig. Wenn der Mann deutsch sprechen könnte und von Haus aus besserer Schauspieler wäre, würde die Freude an ihm noch größer sein. Die beiden Gatten der lustigen Weiber, der Fluth des Konrad von Zawilowski und der Reich des Artur Pacyna, bewährten sich als stimmkräftige Sänger, beide mit vorzüglich behandelten, kerngesunden Organen. Ein sehr anmutiger Fenton war Kurt Frederich; er sah wie der rechte Liebhaber des Märchens aus und sang, abgesehen von einigen mißlungenen hohen Tönen, seine kleine, aber wichtige Partie ungemein geschmackvoll. Die lustigen Weiber selbst waren zuerst etwas befangen. Die Uebermütigkeit ihres Spiels wollte nicht recht natürlich erscheinen. Sicherlich hat der Regisseur auch gerade von den beiden des Guten zu viel verlangt. Trotzdem zeigte sich allmählich, daß da zwei echte Spiel- und Singtalente aufblühen werden. Und eine kleine Ueberraschung: die Anna einer gänzlich unbekannten Helene Selia. So mutig, wie diese Kleine, sind nur Debütantinnen. Spiel und Stimmlein erweckten Entzücken.

Eine neue Oper ist wahrlich keine Kleinigkeit. Noch dazu, wenn sie, wie die Kurfürsten-Oper, in unglaublich kurzer Zeit aus dem Nichts entstanden ist. Sie hat mit ihrer Eröffnungsvorstellung ihre Existenzberechtigung bewiesen. An uns liegt es, ihr die Hand zur Existenzmöglichkeit zu reichen. Wenn sie sich fernerhin treu bleibt, wollen wir ihr auch treu bleiben.

Abend im Wanderzirkus / von L. Honroth

Die Gassen der kleinen Stadt lagen im Mondlicht. Die Häuser, niedrig und arm am Tage, warfen fremde, große Schatten. Das rötliche Licht einsamer Laternen kämpfte mit der milchigen Helle des Mondscheins. Alles war ohne Laut und Leben, nur das Rollen unsres Wagens klang. Wir hatten eine lange Fahrt gemacht durch Dörfer über weite Wege, die zwischen reifenden Feldern gingen. Wir waren still geworden in dem lichten Dunkel der Sommernacht. Unrast und Spannung der Seelen löste sich; das eigene Leben schien hinüberzufließen in die träumende Unbewußtheit der Natur. So saßen wir still im gleichen Rhythmus der Seelen. Und nur die Bewegung des Wagens verband uns mit der äußern Bewegung des Lebens.

Nun schlugen die Pferde härter auf; wir kamen an den Marktplatz. Der leichte Wind trug uns Stimmen entgegen, übertönt vom flachen Klang einer Trompete. Wir sahen die Umrisse eines Zeltes, Leinwandwände, weißlich leuchtend. Durch die Ritzen drang Schein, rot und grün. Die Trompetenstöße stachen greller in die Luft, eine Harmonika fiel ein, jammernd, ruckweise: Ein Wanderzirkus in der kleinen Stadt. Wir Freunde gingen näher und nach kurzem Zögern hinein; aus dem stummen Lande draußen in diese kleine, künstliche, bunte Welt.

Ein armseliges Ding, dieser Zirkus. Die Wände zerschlissen, nicht einmal überdeckt. Nacht und Sterne blickten hinein. Die Zuschauer waren im Dunkel. Nur ab und zu das Aufflammen eines bengalischen Lichtes; und nun Gesichter aus dem Nichts auftauchend, fahl-grün oder feuerfarben — und wieder verschlungen von Dunkelheit. Ein einziger kleiner Lampenkranz hing an Stangen und Ketten über der Manege. Die Lampen reflektierten stechend gelb in Spiegeltellern von Glas, die hinter ihnen hingen. In dem begrenzten Lichtkreis stand eine Frau in buntem Flitterkleide. Sie stand ganz still, und mit den Händen warf sie glitzernde Kugeln in die Luft. Ihr emporgewandtes Gesicht, vom Licht beschienen, war alt, erschöpft und gemein. Aber bald sahen wir nicht mehr das geschminkte, verwüstete Antlitz: wir sahen nur die Kugeln in die Luft gleiten, empor und zurück, aus dem Licht ins Dunkel und wieder zurück ins Licht, lautlos aufglänzend in schöner Ruhe. Nun ging das Spiel zu Ende. Noch drei Kugeln schwebten im Licht; nun fiel die blaue, die grüne; jetzt ruhte die rote noch schwebend oben — sie sank, fiel, war erloschen. Und die Frau trat aus dem Licht zurück ins Dunkel.

Ein Aufkreischen der Trompete; Becken und Triangel lärmen dazwischen. Mit einem grotesken Satze springt ein weißer Pierrot in den Lichtkreis. Eine aufgesetzte lange, spitze Nase sticht wehmütig aus dem Gesicht hervor; wie ein Feuermal zieht sich der rote Mund

breit durchs weiße Gesicht. Pierrot trägt in der Hand ein ‚Bouquet' aus rosa Papierblumen auf Draht gespießt, umhüllt von einer schmutzigen Papiermanschette. Er geht mit sonderbaren, hüpfenden Schritten; zupft an seinem Kleide, blickt aufgeregt umher und verdreht die Augen. Er erwartet Pierrette. Und schon springt sie in den Kreis. Und nun beginnt zwischen beiden das altgewohnte Spiel. Liebeserklärung und Abwehr; Bitten und Versagen, Umfangenwollen und Fliehen. Pierrot und Pierrette, sie spielten schlecht. Aber dies schlechte und einfältige Spiel erhob sich plötzlich zu unheimlicher Bedeutung. Mitten in Pierrots Liebeserklärungen schlichen sich drei Masken in den Kreis — Pierrots Doppelgänger. Die Masken umtanzen Pierrot in lautlosen Sprüngen. Der weicht zurück, entsetzt, verstört — die Masken folgen ihm. Er hebt abwehrend die Arme — sechs weiße Arme strecken sich gleich seinen empor. Und riesenhaft verzerrt, hin und her flackernd, bald verschluckt vom Licht, bald wachsend ins Unendliche, tanzen die Schatten der Spielenden auf dem Boden des Zirkus. Mit Armen langend, auf und nieder, losgelöst von den Menschen, taumeln die Schatten hier und da; verschlingen und trennen sich in gräßlicher Verzerrung. Und Pierrot, umtanzt von Menschen und Schatten, sich selbst fremd werdend und schattenhaft, verhöhnt und geäfft, zieht ein Messer, stößt es sich in die Brust, stürzt nieder und markiert unter schrecklichen Gliederzuckungen den Tod. Die Masken umtanzen ihn. Und unbeweglich steht Pierrette im tollen Tanz mit hochgehobenem Röckchen, lächelnd und weiß.

Klatschen und Johlen klingt in das Ende des Spiels; das bengalische Licht blitzt auf und beleuchtet die Gesichter im Dunkel, grinsende, breit lachende, stumpf-vergnügte Gesichter. Wir Fremde aber sitzen stumm und blaß. Ach, Pierrot und Pierrette, sie spielten schlecht, herzlich schlecht. Aber was gut, was schlecht! Wie diese weißen Gestalten umherhuschten mit geschminkten Gesichtern; krampfhaft hin und her im fahlen Dunste; sinnlos getrieben von fremdem Spiel; sich äffend und wieder geäfft von wesenlosen Schatten: waren das Pierrot und Pierrette und die Masken, die da spielten? Waren wir das nicht, wir alle? Arme getriebene Menschen, die wir mit Masken gehen vor schmerzverzerrtem Gesicht. Die wir hasten und jagen in sinnlosem Spiel, getrieben, gepeinigt, andre narrend und selber genarrt. Leben spielend und wissend, daß alles Spiel. Und ewig verfolgt von Schatten der Angst, der Daseinsangst, die über uns wächst, schwarz, riesenhaft, unentrinnbar. Waren wir das nicht? Auftauchend aus Dunkel in grelles Licht und wieder ertrinkend im Dunkel? War das Pierrot und Pierrette?

Stumm gingen wir Freunde unsern Weg. Die Gassen lagen in weißem Licht. Der Himmel war unbewegt und klar. Und hier und da klang ein melancholischer Ton der Harmonika zu uns herüber.

Rundschau

Wiener Premieren

Im Burgtheater: ‚Die Sprache der Vögel‘, drei Akte von Adolf Paul. Eine Komödie von Liebe, Freundschaft, Ehre, Macht und Weisheit. Zwei Akte lang die hübschesten (lustspielmäßigen) Voraussetzungen; dann ein dritter Akt, der mit verzweifelter Gebärde nach Sinn und Bedeutung langt und einen schlimmen Eindruck spekulativer Ohnmacht hinterläßt. Ein Akt, der wie auf gut Glück mit vielerlei Absichten liebäugelt, in der Hoffnung, eine werde sich am Ende erbarmen, so tun, als wäre sie von Anfang an dagewesen, und das ganze Spiel gedanklich legitimieren. Es sieht so aus, als ob der Dichter einen Anlauf genommen hätte, ohne zu wissen, wohin er eigentlich laufen wolle. Im dritten Akt sucht er krampfhaft, gequält und atemlos Ziele. Er assentiert tiefere Ideen für sein Spiel, und es dauert lange, bis ihm endlich eine tief genug, tauglich erscheint. Salomo, der alttestamentarisch beglaubigte Salomo, wirkt als chef du jeu. Aber was er treibt, ist nicht mehr schön. Er weiß alles, und probiert dessenungeachtet ohne Aufhören. Er zieht Gedankensünden vor Gericht, bestraft Instinkte und arretiert wegen verwegenen Unterbewußtseins. Er ist, wie ers brauchen kann, König, Freund, Weiser, Gentleman, Professor, Despot und sentimentaler Biedermann (als dieser von besonders mattem rhetorischen Schwung). Was er meint, meint er in einer Weise, daß die andern meinen müssen, er meine, daß sie meinen sollten, er meine etwas andres; und daß sie wissen, er wisse, was sie wissen, nützt ihnen gar nichts, denn er tut nur so, als wisse er, sie wüßten, was er wisse, indessen er doch sehr wohl weiß, daß sie nicht wissen, was er wisse, daß sie wissen. Kurz, es herrscht eine talmudische Verwicklung, die nach der spirituellen Drehbühne schreit. Und daß das arme Paar, an dem dieser zweideutige, nein: fünfdeutige Salomo problematische Charakterstudien treibt, sich zum Ende kaum mehr auskennt, ist nicht weiter verwunderlich. Ich bin überzeugt, nicht einmal Herr Reimers, der den König Salomo höchst würdevoll spielt, könnte den Fall ganz klar auseinanderlegen. Er tat zwar so, als ob er genau verstünde, was eigentlich mit ihm los sei, aber ich glaube, das war auch nur ein Truc. Schade und nicht schade, daß das Burgtheater diese ‚Sprache der Vögel‘ auf seine Bühne brachte. Schade: weil ein dichterisch begabter Mann, wie der Finne Adolf Paul, mit seiner schwächsten Arbeit hier zum Debüt kam. Nicht schade: weil die brillante, witzige, temperamentvolle und eigenartige Regiekunst des Herrn Heine endlich einmal vom Burgtheater genützt erschien. Heine lockerte so weit als nur möglich das verfilzte Gespinst der Komödie, gab ihr einen Einschlag grotesker Uebertriebenheit, einen spaßigen Zug ins Märchenhaft-Drastische, und erzwang eine Darstellung, in der sich Stil und Na-

türlichkeit auf Drolligste und Lebendigste mischen. Es war — nach so vielen, in Fleiß, sittlichem Betragen und äußerer Form tadellosen Schularbeiten des Klassen-Primus Baron Berger — sehr vergnüglich, einmal einen Künstler als unsichtbaren Lenker der dramatischen Angelegenheit hinter der Szene zu spüren. Wenn es auch eine rettungslos verlorene Angelegenheit war. Herr Gerasch und Fräulein Wohlgemuth spielten das Paar, das in der talmudischen Schlinge zappelt. An jedem Wort, an jeder Geste merkte man den lebenden Willen eines schöpferischen Regisseurs. Allerdings, das Wesentlichste fehlte noch immer, besonders bei der Dame: Kaliber. Ihre Leistung gab eine Mischung von Talent und Unbedeutendheit, die, je nachdem der Akzent sich auf das eine oder auf die andre schob, hübsch oder leer erschien.

* * *

Das Deutsche Volkstheater hat ein Faible für Komödien, in denen es sich um katholische Probleme handelt. Dasselbe rätselhafte Naturgesetz scheint da wirksam zu sein, das die Palme fern im Morgenland und die Fichte auf kahler Höh' zu einander zieht. Ein Zusatz von Geistlichkeit, Kloster, Kirchen-Mysterium wirkt, scheint es, auf die Volkstheater-Dramaturgie berauschend; und das gut rituelle Stammpublikum dieser Bühne darf mit froher Zuversicht erwarten, endlich einmal ein richtiges Passionsspiel, von Steinert inszeniert, vorgesetzt zu erhalten. Diesmal speiste man es noch mit einer halb weltlichen Komödie ab: ‚Um eine Seele' von Friedrich Werner van Oestéren. Ein modernes Stück; denn es spielt in Portugal, 1910, knapp nach der Revolution. Ein poetisches Stück; denn Tante Carlota fragt keineswegs: „Liebst du die Vögel und die Schmetterlinge?", sondern sie fragt, zehn Minuten vor ihrem Tode, ausdrücklich: „Liebst du die gefiederten Sänger und die bunten Schmetterlinge?" Und damit begnügt sie sich nicht, sondern setzt, neun Minuten vor ihrem Tode, hinzu: „Der Schöpfer heißt nicht umsonst der liebe Gott, denn er ist der Gott der Liebe", was zwar sprach-logisch anfechtbar, aber gemütvoll ist. Ein Jesuitenpater geht durchs Stück, der sich zelotisch, und ein Beamter der Republik Portugal, der sich aggressiv-liberal benimmt. Der Jesuit hat eine Weltanschauung, aber der Republikaner riecht aus dem Mund nach Fortschritt, Freiheit, Licht und Leitartikel. Infolgedessen fliegen ihm die Sympathien zu. Das Publikum, die Seele mit freisinnigem Demonstrationsapplaus scharf geladen, lauerte während des ganzen Abends auf eine geeignete Textstelle, um endlich losdrücken zu können. Die Zensur hatte aber die Möglichkeiten hierzu eingeschränkt. So wurde man ungeduldig, hätte fast schon dem ‚Gott der Liebe' applaudiert — wer konnte sagen, ob was Besseres nachkommen würde? — und mußte schließlich froh und dankbar sein, daß einige Hinweise auf die Schlechtigkeit der Jesuiten doch noch knapp vor Torschluß, so so, la la, etlichen Anlaß zu stürmischen Bravorufen boten.

Alfred Polgar

Der neue Beyerlein

Francesco Poggio Bracciolini, der liebenswürdige Schwerenöter des anbrechenden fünfzehnten Jahrhunderts, erzählte seinen Zeitgenossen eine recht amüsante Geschichte von den Hosen des heiligen Terentius. Beyerlein übertrug diese Geschichte aus dem Italienischen ins Deutsche, aus dem Lyrischen ins Dramatische, und er tat dies nicht zum Vorteil dieser derb-komischen kleinen Erzählung. Der feinste Zug in Beyerleins Stück ist der, daß er den Bracciolini selbst auftreten und im Verlauf des Werkes seinen Scherz erfinden läßt. Im übrigen wars ein Schlag ins Wasser, was da im leipziger Alten Stadttheater vom Stapel gelassen wurde, und weder der Name Beyerleins, noch die Tatsache, daß der leipziger Schillerverein (dessen literarisches Oberhaupt der leipziger Literaturprofessor Georg Witkowski ist) sich für ‚Das Wunder des heiligen Terenz' eingesetzt hatte, konnte den Abend vor dem Fiasko bewahren. Zu trocken, zu witzlos ist Beyerleins Dramatisierung.

Die altitalienische Novelle gipfelt darin, daß der alte Bauer Ambros den Pater Lorenz zu der vermeintlich kranken jungen Bäuerin sperrt, damit er sie heile, daß er dann abschließt, den Schlüssel in die Tasche steckt und selbst vor der Türe Wache hält, daß ja niemand den wundertätigen Pater bei seiner heiligen Handlung störe. Allerdings wird er fuchsteufelswild, als man die Hosen des Pfaffen im Bett seiner Frau findet, und der schönen Bäuerin wäre es sicher an den Kragen gegangen, wenn während des Prozesses, den man ihr wegen Ehebruchs machte, mittels allerhand Spitzfindigkeiten (die zu dem einfach-derben Wesen des ganzen Stückes schlecht passen) nicht der Trugbeweis erbracht worden wäre, daß die Hosen des Paters die Hosen des heiligen Terentius seien. Die Bäuerin ist damit gerettet, und auch den Finanzen eines windigen Adligen wird wieder auf die Beine geholfen. Der Graf Werdenstein wird die soeben gewonnene Reliquie in seiner Kapelle aufhängen und fortan für Geld sehen lassen. Ueber die ganze Gegend aber, in der sich dieser plump raffinierte Ehebruch vollzog, werden sich die Segnungen des Verkehrs ausgießen, wie sie die Büßerscharen eben einem Wallfahrtsort bringen.

Die Handlung ist ganz gewiß nicht ohne Komik, aber Beyerleins Ausführung ist dem Stoffe doch zu viel schuldig geblieben, trotzdem das Zeitkolorit nicht verfehlt ist. So wie Beyerlein hat sich einmal ein nürnberger Schuhmachermeister geplagt. Aber dem guten Hans Sachs ist dabei doch manch scherzhafter Reim eingefallen, und seine Knüttelverse haben heute noch ihren besondern Reiz für uns. Derartige Leckerbissen fehlen bei Beyerlein. Seine altertümelnde Prosa ist recht trocken, und sein ‚Lustspiel aus dem Mittelalter' ist schließlich nichts weiter als eine schlüpfrige Farce überwundener Jahrhunderte. Indes, so wie damals darf man heutzutage nicht mehr dichten. Das hätte ein Schriftsteller wie Beyerlein denn doch nicht verkennen dürfen. Die Aufführung war sehr gut, vermochte aber doch nicht den Widerspruch zu verdecken, der zwischen dem älteren Kulturbilde und modernen politischen Anspielungen störend aufklafften.

Ludwig Weber

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Paula Busch und Hermann Stein: Die Akrobaten, Vieraktiges Schauspiel. (Eduard Bloch).

Annahmen

Max Dreyer: Der lächelnde Knabe, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Komödienhaus (V. D. B.)

Homunculus und Schnidibumpfel: Wie sie heiraten, Dreiaktiges Lustspiel. (Arion).

Erich Korn: Die Golden Quarry, Drama. Eisenach, Stadtth. (Felix Bloch Erben).

Wilhelm Rose: Der Kaufmann, Schauspiel. Barmen, Stadtth.

Otto Soyka: Revanche, Komödie. Düsseldorf, Schsplhs.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

1. 11. Bernhard Handmann: Staatsanwalt Bonsack (Die Folgen einer Nacht). Bremen, Thaliath. (Bühnenvertrieb Kaiser).

30. 11. Hans Hauptmann: Scherbengericht, Dreiaktiges Schauspiel. Eisenach, Stadtth.

1. 12. Otto Rumbaur: Immer korrekt, Vieraktige Komödie. Berlin, Friedrich-Wilhelmst. Schsplhs.

2. 12. Franz Seraph Hartmann: Herliberg, Ein deutsches Reuterspiel in drei Akten. Augsburg, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Palle Rosenkrantz: Um eines Königs Liebe, Schsp. Gera, Hofth.

Pierre Wolff: Kokotten, Dreiaktige Komödie, deutsch von Paul Block. Wien, Th. i. d. Josefstadt.

3) in fremden Sprachen

Tristan Bernard und Michel Corday: L'accord parfait. Paris, Théâtre Femina.

Neue Bücher

Georg Groddeck: Tragödie oder Komödie? Eine Frage an die Ibsenleser. Leipzig, S. Witzel.

Eine Frage, die zum Teil längst beantwortet ist — mit ‚Tragikomödie'. Ibsen gibt das Leben, und das ist für den außerhalb des Lebens oder über dem Leben Thronenden tragikomisch. Ibsen hat die göttliche Objektivität gegenüber seinen Geschöpfen: daher die Kälte und die Glut, die von ihnen ausgeht. Am reinsten und klarsten zeigt sich die Stellung Ibsens in der ‚Wildente'. Im Kapitel über diese ist auch Groddeck am klarsten. Sehr kluge und aufklärende Worte findet er in seinen Vorträgen über Nora, Gespenster und Baumeister Solneß. Weniger zutreffend ist seine Auslegung der Rebekka West, unzutreffend die der Hedda Gabler und vor allem des lieben Freundes unserer irdischen Bestrebungen, des Ulrik Brendel, in welchem er nur den Deklassierten, den Strolch sieht. Im ganzen aber ein Versuch mehr, die geniale Persönlichkeit Ibsens, seine versteckte Romantik, seine gütige Skepsis und seinen harten, klaren Humor einem größeren Kreise näher zu bringen.

Felix Tischbein

* * *

Gräfin Ilka Kinsky-Palmay: Meine Erinnerungen. Berlin, Richard Bong. 277 S. M. 3.—.

Armin Osterrieth: Mein Konflikt mit dem Präsidenten der Bühnengenossenschaft oder Hermann Nissen als Arbeitgeber, Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Bühnengenossenschaft. Berlin, Gehring & Reimers. 72 S. M. 0.80.

Zeitschriftenschau

Ludwig Coellen: Kleist und das antike Drama. Masken VII, 6. 7.

Fritz Engel: Arthur Vollmer. Theater III, 7.

Hermann Fausten: Die Hebbelsche Tragödie und ihre Versöhnungsidee. Masken VII, 7.

Adolf Hauffen: Das Weihnachtspiel des Böhmerwaldes. Deutsche Arbeit XI, 3.

Otto Pniower: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Neue Rundschau XXII, 12.

Berthold Viertel: Die Verrohung des Lobes. Ton und Wort I, 11.

Zensur

Adolf Pauls Komödie ‚Unverkäuflich', die in Nürnberg als Festvorstellung zum neunzigsten Geburtstag des Prinzregenten zugelassen worden war, ist dem münchner Lustspielhaus „aus Gründen des Anstands" verboten worden.

Preisausschreiben

Für einen Operntext erläßt der Bühnenverlag Ahn & Simrock in Berlin ein internationales Preisausschreiben. Ueber den Preis von 5000 Mark entscheidet ein Richterkollegium, dem Ernst von Schuch, Leopold Schmidt und ein Mitglied des Verlags angehören. Die Arbeiten sind bis zum ersten Mai 1912 dem Hause Ahn & Simrock einzureichen, das auf Wunsch die Bedingungen versendet.

Personalia

Alexander Dillmann, dem Opernreferenten der Münchner Neuesten Nachrichten, ist vom Herzog von Anhalt der Titel ‚Hofrat' verliehen worden.

Gerhart Hauptmann ist zum Ritter des bayrischen Maximiliansordens ernannt worden.

Engagements

Aussig (Stadtth.): Albert Baumbach, Lina Baumbach-Watt, Eugen Neff, Phädra Döhler.

Baden-Baden (Kurth.): Georg Hoffmann von Neustrelitz, 1912.

Braunschweig (Hofth.): Otto Löhnemann 1912/14.

Bremen (Schsplhs): Hans Grünhage von Frankfurt a. O., 1912/13.

Chemnitz (Thaliath.): Ludwig Eybisch von Hildesheim, Sommer 1912.

Düsseldorf (Stadtth.): Elsa Bränner von Teplitz, 1912/14.

Elberfeld (Stadtth.): Helene Gollmer von Teplitz, 1912/14.

Essen (Stadtth.): Roland Miller von Elberfeld, 1912/15.

Kiel (Vereinigte Stadtth.): Maria Ulm von Teplitz-Schönau, 1912/14.

Königsberg (Stadtth.): Ludwig Eybisch 1912/13, Otto Hönel 1912 bis 1915, Jetty Schulz.

Leipzig (Vereinigte Stadtth.): Maria Hartmann von Milwaukee, ab 1912.

Posen (Stadtth.): Albert Krämer von Königsberg 1912/14.

Sagan (Stadtth.): Louise Schuster v. Suske vom wiener Josefstädter Th.

Stralsund (Schsplhs.): Erni Friederichs.

Nachrichten

Der Verband österreichischer Theaterdirektoren hat an das Ministerium des Innern ein Gesuch gerichtet, die Konzessionierung von Kinematographentheatern einzuschränken, da augenblicklich in Wien über hundert bestehen und die Konzessionen zu einem Handelsobjekt geworden sind. Zugleich hat der Verband von demselben Ministerium die Aufhebung der sogenannten Normatage erbeten, das heißt: einer Anzahl katholischer Festtage, an denen Theateraufführungen untersagt sind.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 51
21. Dezember 1911

Das Gehirn des Journalisten / von Karl Hauer

„Die Presse, die Maschine, die Eisenbahn, der Telegraph sind Prämissen, deren tausendjährige Konklusion noch niemand zu ziehen gewagt hat." Nietzsche

Tausend Jahre Zeitungen — es ist ein Gedanke, den man nur mit Grauen denken mag! Wird es, kann es nach dreißig Generationen von Zeitungslesern noch eine Vernunft, einen Geist auf Erden geben? Einen Geist, der mehr ist als die tote, verschliffene Hülse geistloser Gemeinheit? Die schlimmsten Befürchtungen sind hier immer noch nicht schlimm genug. Mit der Geburt des Tagschreibers aus der Geistverlassenheit des Dünkels schloß sich der Ring der modernen demokratischen Unkultur. Und diese Spottgeburt, die sich durch Lumpen und Schwärze fortpflanzt, mußte notwendigerweise erfolgen, sobald die unseligsten aller Erfindungen die Voraussetzungen hiezu geschaffen hatten. Der Zwang, in irgend einer Hinsicht ein Fürsichstehender, ein Eigner seiner selbst zu sein, ist dem Massenmenschen jederzeit eine unerträgliche Last gewesen; immer hat dieser es als Wohltat empfunden, sich sein Denken, Handeln und Fühlen vorschreiben zu lassen. Aber niemals — auch nicht zur Zeit der kirchlichen Allmacht — ist die intellektuelle und ethische Kastration der Menschheit mit so durchschlagendem Erfolg versucht worden, wie von den unverfrorenen Faiseuren, die jetzt mit Hilfe einer wahrhaft schwarzen Kunst der Masse das lästige eigene Denken und Betrachten abnehmen und das Surrogat hiefür täglich zweimal ins Haus schicken. Gab es jemals ein glänzenderes Geschäft? Der hungernde Philister versagt sich ein Stück Brot, um ein Zeitungsblatt zu kaufen. Heute bereits ist die Lesemanie so allgemein verbreitet, daß die meisten Menschen einen Großteil ihrer Muße mit dem Verschlingen von Nachrichten und Betrachtungen ausfüllen, zu denen sie nicht die geringste innere Beziehung haben. Sie verschlingen die fragwürdigste geistige Kost ohne jede Not und ohne jede Möglichkeit der Verdauung, die schon wegen der übermäßigen Quantitäten ausgeschlossen ist, auch wenn die Nahrung selbst

verdaulich wäre. Gibt es ein besseres Rezept zur schnellsten Erlangung der gründlichsten Stupidität? Und nun denke man an die Folgen dieser immer mehr sich verbreitenden und immer intensiver sich gestaltenden Praxis nach tausend Jahren! . . .

Die Kirche, die Vorgängerin der Presse in der Herrschaft über den Intellekt der Masse, hatte wenigstens ein Ideal, wenngleich ein lebensfeindliches. Sie besaß auch einen Geist, obgleich nur einen kranken, sie erschuf auch eine unvergängliche Kunst. Innerhalb der kirchlichen Allmacht war noch eine Kultur möglich. Der Kastratismus der Kirche war wenigstens ein System, der Kastratismus der Presse aber ist Unsinn und Gemeinheit als ‚Selbstzweck‘, wie der Ausdruck für alle moderne Sinn- und Systemlosigkeit lautet. Die Kirche stand allezeit über den Gläubigen, die Presse kann ihre Macht nur erhalten, wenn sie den geistigen Tiefstand der Masse faktisch verkörpert. Die Popularität der Presse ist wirkliche Gemeinheit, die Presse ist des Pöbels. Was der Zeitungsleser in den Blättern sucht und findet, ist der Abklatsch seiner eigenen Niedrigkeit, welche Welt und Leben von gesicherter Futterkrippe aus als ein weitläufiges Panoptikum für nimmersatte Gaffer betrachtet. Der Genius der Kultur wandte sich ab, als die Menschheit die Religion mit der Zeitung vertauschte. Aber dieser Tausch war ein unabweisliches Schicksal. Die Presse ist da, sie wächst, sie überwuchert alle Gebiete des Lebens, und der Tagschreiber löst den Pfaffen ab. Die Welt muß sich dafür interessieren, wie es in dem Gehirn aussieht, aus dem sie neu erschaffen ward: in dem Gehirn des Journalisten.

Es ist eine wenig erfreuliche Spezies Mensch, aus der die Tagschreiber sich rekrutieren. Es sind bestenfalls Menschen mit Ehrgeiz und Unternehmungslust ohne Rückgrat und Willen, Leute mit einem Zuviel an Phantastik und Ueberhebung, um es in einer bürgerlichen Nützlichkeitsexistenz auszuhalten, und mit einem Zuwenig an Verstandeskraft, Geschmack und Bildung, um im Geistigen und Kulturellen auch nur Kleines zu bedeuten. Es sind im bürgerlichen Sinne Deklassierte, im geistigen Sinne sterile Parasiten der wirklichen Bildung, Nebelgehirne, undisziplinierte Wildlinge mit Vandaleninstinkten. Wer irgendeine tiefere Bildung, wer auch nur das bescheidenste intellektuelle und ethische Reinlichkeitsgefühl besitzt, kann kein tauglicher Journalist werden. Bildung ist nämlich ein Hindernis für die journalistische Fixigkeit, sie untergräbt die dreiste Selbstgefälligkeit, die über alles so leicht und sicher urteilt. Bildung ist ein retardierendes Prinzip: die Erziehung zur Vorsicht im Urteil. Sie hält davon ab, einen Einzelfall bedenkenlos zu verallgemeinern oder eine Regel auf jeden Einzelfall zu beziehen. Die Bildung hat mit einem Wort Vorurteile, der Journalismus ist ‚vorurteilsfrei‘. Bildung verantwortet Urteile schwer und zögernd, der Journalismus verantwortet ohne weiteres alles und jedes.

Mit wirklicher Bildung kein Journalist, mit wirklicher Bildung daher auch kein Schriftsteller, kein Dichter, kein Künstler, kein Gelehrter nach dem Herzen der Zeitungskritiker. Es ist leicht zu erraten, was für eine Art von Literatur, Kunst und Wissenschaft die Presse propagiert, was für Leute sie am begeistertsten lobt: alles, was mit ihr verwandt ist. Es gibt viele und darunter nicht wenig berühmte Schriftsteller, Künstler und Gelehrte, die ihren Ruhm nur ihrem Mangel an tieferer Bildung und Einsicht verdanken. Aus diesem Mangel stammt jenes leichte Urteil, jene Bedenkenlosigkeit der Dummheit, jene kecke Geschwätzigkeit und aufdringliche Schamlosigkeit, die von der Ignoranz immer wieder mit Temperament, Mut des Geistes und künstlerischer Naivität verwechselt wird. Solche Berühmtheiten wirken im Grunde mit den Mitteln des Journalismus, sie sind dem Tagschreiber verwandt: es sind vielfach nur entsprungene Tagschreiber.

Die Bildung ersetzt der Tagschreiber durch ein spezifisches Gedächtnis, durch ein Notizbuch oder einen Zettelkasten. Aus aufgeschnappten Namen und Aussprüchen, schlechtgehörten Urteilen und schlechtgelesenen Berichten, schiefgesehenen Tatsachen, fünfzig gangbaren Phrasen und mit dem Zubehör des eigenen Fetzenwissens webt er die Ellen seiner Arbeit. Man darf billigerweise nicht übersehen, daß auch unser moderner Schulmechanismus kein anderes als ein solches Phrasenwissen hervorbringt, daß die Schule alles tut, die unheilvolle Verwechslung von Bildung (das heißt Zucht der Sinne und des Intellekts, um richtig sehen und denken zu lernen) mit wertlosem Gedächtnisballast und papageienhafter Nachplapperei vorzubereiten. Die Schule, die von jeder Ecke der Welt einen Theoriefetzen und von jedem Ding wenigstens den Namen in uns hineinstopfen will, verführt die Masse dazu, die Zeitungslektüre für die natürlichste Fortsetzung der ‚Bildung' zu halten. Der Tagschreiber hält heute den Posten für ‚Ausbau der Bildung' besetzt. Die Zeitung ist das Schulbuch der Erwachsenen. Und der Tagschreiber ist der Lehrer der großen Masse.

Allem, was heute als Bildungsfaktor gilt, der Zeitung, der Schule, der Reisewut, den Ausstellungen, dem unmäßigen und sterilen Kunstbetrieb, all dem haftet der Fluch des Vielzuviel an. Wir liegen vor der Quantität auf dem Bauch, wir haben völlig vergessen, daß die eigentliche Geistigkeit, die innere Kultur gerade in der Abwehr des Zuvielen, des Angehäuften, in der Beschränkung auf das Wenige, das Verdauliche besteht. Wir haben die Bildung zu einem Kinematographentheater umgestaltet, in dem auf einem endlosen Film eine Kette von wahl- und zusammenhangslosen Momentbildern sich abhaspelt. Und wir ergötzen uns an dem Hastigen, Flimmernden, Unruhigen, Flüchtigen und Halbgesehenen . . .

Der Journalist ist nicht ein Schriftsteller aus innerem Zwang, sondern ein Schreiber, der einem Druck von außen gehorcht. Er

schreibt nicht, weil er etwas zu sagen hat, sondern er sagt immerfort etwas, weil er schreiben muß. Und er hat beim Schreiben das Gefühl, nicht das sagen zu müssen, was er für richtig hält, sondern das, was ‚man' heute für richtig hält, und was übermorgen bestimmt nicht mehr wahr ist. Der Tagschreiber hält beim Schreiben nicht Gericht mit sich selbst und jenem ‚Man', sondern schielt ängstlich nach dem Leser, den er schon über seine Schulter gucken sieht. Beim Schriftsteller besteht zwischen Person, Stoff und Form ein organischer Zusammenhang. Das Verhältnis des Tagschreibers zu seinem Stoff aber ist ein durchaus widernatürliches und gezwungenes. Die Auswahl des Stoffes ist bereits ohne ihn vollzogen: er ist abhängig von der Augenblicksgegenwart, von der Aktualität, vom Vordergrund; er hat nur innerhalb des Heute, des ‚Modernsten' eine Auswahl. Das Heute, der Gischt der Unmittelbarkeit, ist aber gerade das Noch-nicht-zu-Beurteilende, ist dasjenige, was von einem Betrachter, der die Wahrheit und das Wesen einer Sache zu ergründen sucht, mit der feinfühligsten Behutsamkeit und dem kühlsten Mißtrauen aufgenommen werden muß. Dem Tagschreiber ist es nicht im geringsten um die Wahrheit zu tun — er führt dieses Wort, wie alle schönen Worte, im Munde — sondern nur um Urteile überhaupt, um Urteile, die lediglich durch die Aktualität der beurteilten Substanz interessieren. Was weiß er von der vorsichtigen Gelassenheit, mit der ein geschulter Denker seinem Problem gegenübertritt, von der unbeirrbaren Geduld und zarten Unerbittlichkeit, mit der er es allmählich entwirrt und faßlich macht? Wie hätte der Schreiber des Tages auch nur die Muße zu wirklicher Denkarbeit! Er hat zu schreiben, nicht zu denken. Er kriecht auf den schwierigsten Problemen so geschäftig herum wie die Made auf dem Käse, um sich davon zu nähren und sie überdies noch zu beschmutzen. Der Ernst einer Sache schreckt ihn niemals ab; er hat nur einen Ernst: mit den Brocken, die er der Masse hinwirft, ihren Geschmack zu treffen, vor der Masse recht zu behalten, maßgebend zu sein, eine Macht zu sein, mit der man sich verhalten muß! Er sagt mit Pilatus: Was ist Wahrheit! Er fühlt sich als Anwalt einer Majorität, er stützt sich nicht auf Gründe, sondern auf die Mode, auf das unisone Geschrei des Tages.

Die Presse hat mit Vernunft und Wahrheit nichts zu tun, sie schlägt ihnen täglich ins Gesicht; sie sorgt für den Obskurantismus besser noch als die Kirche. Daß die Presse, die sich fortschrittlich nennt, irgendwie Aufklärung verbreite oder den Fortschritt fördere, das glauben nur solche, die durch Zeitungslektüre bereits hoffnungslos verdummt sind. Das Hauptargument für die ‚Berechtigung' oder ‚Notwendigkeit' der Presse ist jetzt dieses, daß sie die liberalen Institutionen in Schutz nehme. Nun, man mag über die liberalen Institutionen denken, wie man will; was würde aber — gesetzt, es wäre wahr — der

Schutz einzelner verbriefter (und trotz Presse meist eben nur verbriefter) persönlicher Freiheiten bedeuten gegen die scheußliche Tyrannei der Masse, welche gerade durch die Presse gefestigt und geheiligt wird! Schließlich steckt hinter jedem liberalen Ding immer ein Tyrann. Die öffentliche Meinung, die durch die Presse gemacht wird, ist die schlimmste Beeinträchtigung der persönlichen Freiheit und die liberalste aller Institutionen. Die Presse wird immer den Erfolg anbeten und — um selbst daran teilzunehmen — dem huldigen, der die Macht hat, oder dem, welchem die Macht winkt. Nein, die Presse hat nichts mit der Freiheit zu tun, die ‚freiheitliche' am wenigsten! Und mögen Präsidenten, Minister, Zelebritäten und Streber sie noch so oft als segensreiche Macht verhimmeln! Sie wissen, warum sie's tun . . .

Aber der Mensch ist ein zähes Tier. Vielleicht wird die Presse sich selbst ad absurdum führen und wie jener Frosch, der sich zum Ochsen aufblähen wollte, krepieren, noch ehe der menschliche Intellekt und die menschliche Würde ganz zu schanden werden. Eines aber wird schon in kurzer Zeit unwiederbringlich verloren sein: das lebendige Sprachgefühl. Der Tagschreiber, dem fast ausschließlich der Zufall Artikel diktiert, der sich für alles interessieren muß und daher für nichts interessiert, ist von vornherein zu einer affektierten Schreibweise verurteilt. Er schreibt nicht als Fachmann eines einzigen Gebietes, sondern über alles nach unzureichender Information. Er verwendet die Termini und Formeln aller Berufe und Wissenszweige, ohne deren Sinn zu kennen, er ist ein Ignorant, ein typischer Oberflächenmensch und drückt sich daher am liebsten verschwommen und zweideutig aus. Da er immer eine Parteimeinung zu verteidigen hat, ist seine Rede immer übertrieben, ist er — nolens volens — ein Liebhaber des Extrem-Expressiven. Er beherrscht, da er keinen eignen Stil haben kann, alle Stilarten und hetzt jedes klingende Wort erbarmungslos zu Tode. Der Tagschreiber aber ist der einzige, der von einer ungeheuren Majorität gelesen wird. Die totale Korruption des Wortes ist unabwendbar, wenn es nur noch drei Generationen Tagschreiber und Zeitungsleser geben wird. Denn die Zeitungsleser sind Wiederkäuer! Anschaulicher, als lange Reden es vermögen, malt Nietzsches Gedichtchen ‚Das Wort' — selbst ein sprachliches Kleinod — das trübselige Geschick, mit dem Sprache und Wort von ihren Schmarotzern und Würgern bedroht werden. Dem frommen Wunsch, in den es ausklingt, stimmen alle besorgten Schützer der Kultur zu, denen der Tag nicht in Morgen- und Abendblatt zerfällt:

„Pfui allen häßlichen Gewerben,
An denen Wort und Wörtchen sterben!"

Aus einer Sammlung von Essays, die unter dem Titel ‚Von den fröhlichen und unfröhlichen Menschen' bei Jahoda & Siegel in Wien erscheinen.

Offiziere

Ein vieraktiges, sechsbildriges, zerfallendes, handlungsarmes, langsames und langatmiges Schauspiel, das keinen ganz kalt entläßt. Es tolpatscht herum wie ein junger Hund, dem man gut sein muß. Von einer fast rührenden Unschuld. Auch die Knalleffekte hat dieser Autor nur aus kindlicher Freude am Knall, nicht aus listiger Berechnung des Effekts hingesetzt. Wär' er besonnen, hieß er nicht: von Unruh. Es gärt in ihm selbst, wie in diesen Leutnants aller Spielarten, deren Gesamtheit ungefähr die Jugend des preußischen Heeres darstellen soll und wohl auch darstellen wird. Jedenfalls ist die Wahrscheinlichkeit, daß ich das Milieu besser kenne als Herr von Unruh, nicht groß genug, um mich zu einer Kritik an wunderlichem Detail zu ermutigen. Wenn ein dichtender Offizier behauptet, daß auf Kasinobällen mit adligen Fräuleins so fragwürdig umgegangen wird, dann werde ich eben über Kasinobälle meine Meinung ändern, noch bevor es sich mir gelohnt hat, eine zu haben. Aber es zeugt für unsre Armee, daß selbst die mittelmäßigsten Kavaliere dieser kleinern oder größern Garnison es süß und ehrenvoll finden, für das Vaterland zu sterben, sobald es in Gefahr gerät; und es zeugt für Unruh, daß er die Sachlage lange nicht so pathetisch ausdrückt, wie ich es hier getan habe. Der Patriotismus unsres patriotischen Dramas wird nirgends überlaut akzentuiert. Er ist da, und diese Selbstverständlichkeit entspricht der volksstückhaften Ungezwungenheit der Technik, ohne daß mir beides gleich lobenswert erschiene. Auf der Bühne läßt die Zeit nicht ungestraft mit sich aasen. Daß die Wirkung gerade da schwach wird, wo gehalten werden müßte, was die kräftige Einleitung versprochen hat, liegt aber nicht daran, daß Unruh gewissenhaft jede angefangene Figur zu Ende führt, sondern daran, daß er es mit einer so ungeheuern Gemächlichkeit, daß er es nicht mit den Mitteln der dramatischen Kunst tut. Gewiß entsteht gerade aus der Fülle der Gesichte und Schicksale, aus ihrer Aehnlichkeit und ihrer Verschiedenheit, die besondere Lebensluft des Werkes. Dieser Schlichting, der im Fieber des kriegerischen Ehrgeizes den Fehltritt des Homburgers begeht, aber mit einer tödlichen Verwundung büßt; dieser Mister Albemarle, der mit der Liebe zu Schlichtings Braut halb brackenburgisch, halb toggenburgisch herumläuft; dieser Werckmeister, den Pfiffigkeit und unverwüstliche Gutgelauntheit nicht hindern, im Ernstfall andächtig zum Himmel aufzublicken und sich als ganzen Kerl zu erweisen; dieser Detleffsen, der das Leben der Hellenen in jeder Beziehung nachleben

möchte; dieser Rüxleben, der gar nicht so trocken ist, wie er sich stellt; dieser Henner, der solange den Windhund und Galgenstrick und Macao spielt, bis er seinen letzten Heller und die Charge verliert, der aber im Felde nur ein Gefecht braucht, um wieder zum Leutnant befördert zu werden —: sie sind alle unentbehrlich, weil erst sie alle zusammen die Melodie der Dichtung hervorbringen. Wenn sie nur auch das Tempo eines Dramas hervorbrächten! Die Gefühlsspannung ist da. Aber es fehlt die Energie, die zusammenschweißt, der Druck, der Extrakte erpreßt — es fehlt vorläufig die Fähigkeit, hart, sachlich, eben spezifisch dramatisch zu charakterisieren. So darf in einem Roman die eine Karre immer ein Stück vorwärtsgeschoben und dann wieder stehen gelassen werden, bis die andre Karre nachgerückt ist. Der Witz des Dramas ist, daß ein einziger Tritt zugleich zehn Fäden regt. Davon weiß Unruh so viel, wie ich von den Eigentümlichkeiten einer gefährdeten Signalstation im Lande der Ovambos oder Hereros. Wenigstens verrät er nicht, daß er mehr davon weiß. Selten hat ein Erstling so vollzählig alle Schwächen der Anfängerschaft vereinigt. Aber freilich zeigt er daneben alle Vorzüge der Jugend. Unruhs Naivität hat Ungestüm. Sein Geist schwärmt sympathisch. Auch ihm könnte man, wie seinen Vorgängern Hartleben und Beyerlein, nachsagen, daß er die Buntheiten des Milieus zu harmlosen Nebenspäßen ausbeute, wenn er es nicht zu wohltuend ungeschickt anstellte, als daß man ein so aktives Verbum gebrauchen dürfte. Diese burschikosen Humore blühen ihm hier üppiger, dort spärlicher zu. Er ‚macht' überhaupt wenig. Er verzichtet ganz auf die grelle Kontrastierung des Militärs zum Bürgertum. Er bleibt in seinem Stande und nährt sich redlich von dessen Tragiken und Glücksmöglichkeiten. Bequemlichkeit und Schmählichkeit des Friedens, Not und Herrlichkeit des Krieges: das wird geschildert, aber weder renommistisch zugunsten des Krieges noch quietistisch zugunsten des Friedens bewertet. Was Unruh für besser hält, ist höchstens daraus zu schließen, daß im Frieden die Laster, im Kriege die Tugenden seiner Offiziere hervorbrechen. Wenn wir mit Recht indirekte dramatische Charakteristik verlangen, so ist Unruh zuzugestehen, daß er indirekt charakterisieren kann: er müßte eben nur noch lernen, dramatisch zu charakterisieren, falls es zu lernen ist. An der Sprache liegt es nicht. Unruh versteht nicht nur, seine Personen reden, er versteht sogar, sie schweigen zu lassen. Auf dem Schiff teilt ein Offizier seine Todesangst den andern und uns ohne Worte und darum beklemmend mit. Kurze Ausrufe bewirken eben so viel. „Geliebter Bengel!" murmelt der Oberst hinter seinem Schwiegersohn her und

beleuchtet damit sich und sein Verhältnis zu Schlichting. Für den Schlenderdialog der lustigen Episoden hat Unruh Wendungen von volkstümlicher Drastik benutzt, die sicher auch Offizieren geläufig sind. Wo es ernst wird, werden die Sätze zu einer prachtvollen soldatischen Knappheit gehämmert, die manchmal sogar in unnatürliche Verrenkungen ausartet, und auf Grund deren Unruh vielleicht sein ursprüngliches Dramatikertum behaupten wird. Er beginge eine Verwechslung. Es kann in den längsten Sätzen ein mustergültig dramatisches Gespräch geführt, es kann in den kürzesten endlos breit geschwätzt werden. In den beiden mittlern Bildern dieses Stückes wird die Geschwätzigkeit unerträglich.

Hier hätte die Hilfe des Deutschen Theaters einsetzen müssen. Künstler sein, auch Regiekünstler sein, heißt: opfern können. Aber nicht allein, daß dem Dichter kein Sterbenswörtchen geraubt wurde: man zelebrierte ihn obendrein wie einen Klassiker. Jede Stimmung wurde liebevoll mit Lichtern und Schatten versehen und lastete, statt vorüberzufliegen. Bei der Besetzung hatte man den Fehler begangen, nur die erste und die siebente Garnitur heranzuziehen. Die wichtigen Rollen wurden so vollendet gespielt, wie es in keinem andern Hause als diesem möglich ist, die unwichtigen gleich so erbärmlich, wie es nicht an allen kleinen Provinztheatern möglich wäre. Auf dem Kasinoball konnte man fast glauben, daß nicht die Figuren des Stücks, sondern die Darstellerinnen zur Strafe für ihren Mangel an Menschenähnlichkeit, Talent und Geschmack so schlecht behandelt wurden, und daß es Schlichtings Braut bloß darum besser erging, weil Frau Gebühr seit ‚Joachim von Brandt' an Schönheit und Vornehmheit nicht verloren, an Schauspielkunst aber ein bischen zugenommen hat. Von den Männern wetteiferten sieben mit einander. Diegelmanns kameradschaftlicher Pfarrer strahlte von Milde und Menschenfreundlichkeit. Bei Wintersteins Rüxleben bedauerte man, daß die Rolle nicht größer ist. Wegeners Oberst war die vorbildlich gute preußische Kargheit selber. Biensfeldts schottischer Liebesschmerz blieb vor jeder Komik gefeit, was bei einem Komiker dieses Ranges nicht wenig heißen will. Auch Waßmann traf mühelos nach der Schnurrigkeit die Warmherzigkeit und Zuverlässigkeit des Barons Werckmeister. Kayßler gab bewegt und bewegend und mit dem nötigen Schuß Hysterie Ernst von Schlichting, diesen tapfern, hochgemuten Jungen. Bassermann schließlich machte aus dem Henner, der im Buch einer von mehreren ist, die Hauptperson des Stücks und die Glanzleistung der Aufführung, ohne die Bescheidenheit der Natur um ein Haar zu verletzen.

Zur Delegiertenversammlung

1. Das Kartell der Bühnenangestellten / von Richard Treitel

Die letzte Delegiertenversammlung der Deutschen Bühnengenossenschaft ist viel gescholten worden. Mit Recht, soweit man das persönliche Gezänk tadelte. Die Zeit war für sozialpolitische Erörterungen besser zu verwerten. Trotzdem erklang vernehmlicher als bisher ein Ton, der noch nicht oft und noch niemals in dieser Stärke vernommen wurde. Man sprach davon, daß der Stand der Schauspieler gewerkschaftlich organisiert werden solle. Es wurde schon, echt im gewerkschaftlichen Sinne, erklärt: Wohl sind wir für einen Frieden mit dem Bühnenverein. Aber wir opfern nicht den Mann unsrer Wahl den Wünschen des Bühnenvereins. Wenn der Friede um diesen Preis erkauft werden soll, dann danken wir für den Frieden. Oder anders gefaßt: Wir lassen uns von der uns koordinierten Arbeitgeberorganisation in die Frage der Besetzung unsrer Führerposten nicht hineinreden. Das ist bemerkenswert.

Diese Worte und Gedanken sind es aber nicht allein, wodurch die Delegiertenversammlung von 1911, die so viel gescholtene, historisch bedeutsam wird. Das wird sie außerdem und in noch viel höherm Maße durch die Annahme des Kartellvertrages. Wenn sich, woran ich nicht zweifle, das Kartell so bewährt, wie es sich bewähren kann, so wird es eine größere Wichtigkeit erlangen als alles, was in den letzten Jahrzehnten durch die Bühnengenossenschaft geschehen ist.

Die Genossenschaft hat ihren Eintritt in ein Kartell vollzogen, dem bereits folgende Korporationen angehören: der Oesterreichische Bühnenverein (die Organisation der österreichischen Schauspieler); der Allgemeine Deutsche Musikerverband; der Allgemeine Deutsche Chorsängerverband und der Oesterreichische Musikerverband. Es ist in Aussicht genommen, auch noch die Internationale Artistenloge heranzuziehen. In dem Kartell sind also alle künstlerischen (nicht die technischen) Angestellten der Bühnen vereinigt. Sie bilden eine durch Kartellvertrag zusammengeschweißte Einheit gegen die Schauspielunternehmer und deren Organisation, den Bühnenverein. Von den übrigen Arbeitgeberverbänden will ich in diesem Zusammenhange nicht sprechen.

Worin liegt nun die Bedeutung dieses Kartells? Kurz ausgedrückt: in der Gemeinsamkeit der Wahrung sämtlicher Berufsinteressen gegenüber den Arbeitgebern und in der Macht, die die gemeinsame Ausübung der Rechte gewährleistet. Das Kartell wird nach innen, das heißt: auf die einzelnen Organisationen und deren Mitglieder, und nach außen, nämlich auf die Arbeitgeber und deren Verbände wirken. Es wird nach innen Anschauungen sozialpolitischer Natur

verbreiten, die die Mitglieder der einzelnen Verbände erkennen lassen, daß der Einzelne nichts vermag, daß aber die Forderungen einer Gesamtheit, die berechtigten Forderungen, nicht ohne gute Gründe beiseite zu schieben sind. Es wird propagandistisch wirken und am Ende der Entwicklung dahin gelangen, daß niemand mehr abseits von denen stehen wird, die ihr Heil und Gedeihen in der Organisation sehen. Es wird nach außen für seine Mitglieder, das heißt: für die einzelnen Organisationen, die Berufsinteressen schützen und fördern. Es wird für einheitliches Vertragsrecht (Normalverträge) sorgen. Es wird dahin streben, daß gewissen Mitgliedern der Organisationen Gagen gewährt werden, die zu einem bescheidenen Leben ausreichend sind. Es wird die Interessen der Organisationen gegenüber den Behörden im Staat und in den Städten vertreten.

Die Wirkung des Kartells nach außen wird auf der Macht beruhen, die es repräsentiert. Ist es eine Macht, so wird man den Satz der Kartellnormen würdigen können, der lautet: „Zweck des Kartells ist: Geschlossenes Vorgehen bei Bekämpfung von Mißständen an den Bühnen." Die Gedanken, die sich einem dabei aufdrängen, erhalten eine bestimmte Richtung, wenn man den Satz der Ausführungsnormen liest: „Zur Durchführung der Kartellnormen kann das Präsidium des Kartells Anordnungen treffen, die das ganze Kartell verpflichten, wie Kartellsperren und dergleichen." Dem Kartellpräsidium wird durch diese Bestimmung eine große Macht gegeben. Es kann Sperren verhängen. Zur Selbstsicherung ist verordnet, daß zu einer Sperre einstimmiger Beschluß des Kartellpräsidiums erforderlich ist. Man erwartet von dem Verantwortungsgefühl der Leiter des Kartells, daß sie nicht übereilt handeln werden.

Wenn es überhaupt möglich ist, durch Selbsthilfe den Mißbräuchen, die beim Theater bestehen, zu Leibe zu gehen, so ist dieses Kartell dazu berufen. Es handelt sich selbstverständlich nur um Mißbräuche. Kein seiner Verantwortung sich bewußtes Mitglied des Kartellpräsidiums wird gegen Dinge Sturm laufen, die unabänderlich in dem Sinne sind, daß Abänderung Ruin der Unternehmungen bedeutet. Man würde den Ast absägen, auf dem man sitzt. Aber man wird verlangen, daß gebessert wird, was und wo gebessert werden kann. Man wird nicht zulassen, daß ein einzelner Direktor Willkürhandlungen vornimmt; daß er behauptet, mit einem Vertrage nicht auskommen zu können, mit dem die andern auskommen. Daß er sich außerstande erklärt, alles zu tun und anzuordnen, was Leben und Gesundheit der Angestellten gebieterisch erfordert.

Nur gegen solche Vorkommnisse wird das Kartell einschreiten. Nicht sofort mit einer Sperre, die ja nicht so leicht durchzuführen ist, wo noch nicht alles, was zum Fach gehört, organisiert ist. Aber mit andern Machtmitteln. Man wird nicht gleich durch Kartellbeschluß

anordnen, daß sämtliche Schauspieler, Chorsänger und Orchestermitglieder eines Theaters die ‚Arbeit‘ niederlegen. Sie würden damit die Verträge brechen — und der Direktor würde aus der Einziehung der Konventionalstrafe womöglich ein gutes Geschäft machen. Aber Verträge laufen einmal ab. Man würde dann Machtmittel bei den Neuengagements haben. Man wird auch vielleicht in der Lage sein oder dahin kommen, daß man schon während des Bestehens der Verträge auf unsoziale Direktoren einwirkt, zum Beispiel durch die Anordnung des Kartells, daß jeder Engagierte nur das tun dürfe, wozu er verpflichtet ist. Das ist viel, genügt dem Vertrage — und der Kundige weiß, daß damit nicht auszukommen ist.

Das Bild soll nicht weiter ausgemalt werden, schon damit es nicht als Drohung und Bedrohung empfunden wird. Ultra posse . . . Das Kartell will ja nicht eine Offensiv-, sondern im wesentlichen eine Defensiv-Organisation sein. Es will nur für alle Mitglieder der Organisation das schaffen, was der sozial einsichtige Direktor ganz oder nahezu bereits gewährt hat. Es will erreichen, daß die an künstlerischen Unternehmungen beschäftigten Menschen unter Lebensbedingungen tätig sind, die andre Stände bereits erreicht haben oder zu erreichen im Begriffe sind. Es wird also eine höchst beträchtliche Arbeit zu leisten haben.

Arbeit in den eigenen Reihen. Das Kartell wird viele seiner Mitglieder im sozialpolitischen Sinne erst zu erziehen haben. Es wird ihnen beizubringen haben, daß man ein Künstler sein kann und doch Arbeitnehmer ist, und daß mit solcher rechtlichen und sozialen Klassifikation keinem Menschen Unrecht geschieht oder Unrecht geschehen soll.

Arbeit nach außen. Das Kartell wird Großes vollbringen, wenn es maßvoll ist und mit der Wirklichkeit rechnet. Es wird nicht Maßnahmen nach theoretischen Erwägungen treffen, sondern sorgsam prüfen, was an Forderungen jeweils durchzusetzen ist, ohne daß die Unternehmungen geschädigt oder zugrunde gerichtet werden. Es wird aber auch ab und zu mit rauher Hand eingreifen müssen, wenn es das Wohl des Ganzen erfordert. Der Willkür und dem Herrentum wird es entgegentreten unter Aufbietung aller Machtmittel, über die es verfügt — im Interesse der Direktoren, die es gut mit ihren Angestellten meinen, ebenso wie im Interesse seiner eigenen Angehörigen.

Die erste Aufgabe des Kartells wird die sein, daß es jede Organisation gegenüber der Gegenorganisation stützt und ihre Anerkennung verlangt. Der Bühnenverein wird anerkennen müssen, daß die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger die berufene Vertretung der Schauspieler ist, mit der man zu rechnen, und mit der man zu paktieren hat. Ich weiß, es bestehen noch andre Schauspielervereine. Daß aber die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger die berufene Vertretung der Schauspieler jetzt und vorläufig noch ist, ist

nicht in Abrede zu stellen. Vielleicht erlangen andre Vereine ähnliche Macht und Stärke. Dann wird zu erwägen sein, ob nicht sie gemeinsam mit der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger die Interessen der Schauspieler zu vertreten haben.

Ist erst die formelle Anerkennung der Organisationen erfolgt, so ist ein Komplex von Fragen gelöst, der jetzt noch ungelöst ist. Vor allem: daß Bühnenverein und Genossenschaft koordiniert nebeneinander wirken. Der Schauspieler mag in gewisser Beziehung dem Direktor unterstellt sein. Die Organisation der Schauspieler aber sei der Organisation der Bühnenleiter koordiniert. Jede Partei regelt ihre Angelegenheiten nach eigenem Ermessen. Sie stellt die Männer oder Frauen ihrer Wahl an die Spitze. Ein Einspruchsrecht steht der Gegenorganisation nicht zu. Wenn dieses Ziel erreicht ist — hoffentlich geht es ohne allzu schwere Kämpfe ab — so wird es einen Streit um die Person eines Präsidenten nicht mehr geben. Die Person des Präsidenten hängt nur noch von der Wahl seiner Wähler ab. Keiner fragt, ob dieser Präsident der Gegenorganisation genehm ist oder nicht.

Manchem wird mein Vokabularium nicht gefallen. Kartell, Arbeitnehmer und Arbeitgeber, Organisation und Gegenorganisation — das klingt alles so gewerkschaftlich, so gar nicht nach Kunst. Die Kunst hat auch mit alledem nichts zu tun. Daß die Menschen, die sich als Arbeitnehmer gewerkschaftlich betätigen, gute Schauspieler sein können und sollen, ist eine Sache für sich. Aber man wird sich an die Worte gewöhnen, wenn man erkennt, daß die Lage des Standes dadurch gebessert wird.

2. Künstlerehre / von Felix Tischbein

Ich saß drei Tage neben Künstlern. Ich sah moderne Schauspieler höchst unmodern agieren, mit Pathos und Stelzenschritt, sah sie immer lauter werden, je weniger sie überzeugen konnten, sah Ahnungslosigkeit gegenüber den Unter- und Zwischenströmungen, sah Arme und Beine, Herzen und Nieren, Lungen und Brüste, sah Hypertrophie in jeder Gestalt, Delirium — nur eines sah ich beinahe gar nicht: Köpfe. Es wurde unaufhörlich gesprochen und höchst selten gedacht. So wurde besonders viel von Ehre gesprochen, so viel, daß der Hunger fast gar nicht zu Worte kam.

„Ehrenamtlich oder besoldet" — das war die Frage. Ich finde darin keinen Gegensatz. Es gibt Träger von Ehrenämtern, die besoldet werden, und solche, die es nicht werden. Es ist bekanntlich die höchste Ehre, sein Vaterland zu verteidigen (so lehrt man uns wenigstens); doch kein Mensch fühlt sich herabgesetzt durch den Sold, den er dafür erhält. Genau so wenig findet einer den Sold schimpflich, den der höchste Beamte im Staat, zum Beispiel der Präsident einer Re-

publik, erhält, selbst wenn er nur mit geringer Majorität gewählt ist. Blos der Präsident der Bühnengenossenschaft soll alles umsonst tun. Nicht nur einige Mitglieder von Hof- und Stadttheatern fordern dies, sondern sogar ein Kritiker eines großen Blattes (in einer gesperrt gedruckten Bemerkung). Man schämt sich da fast des Thalers in der Tasche, den man noch von seinem Solde übrig hat, und wünscht sehnlichst die Zeit herbei, wo auch Theaterdirektoren und vielleicht sogar Rezensenten sich mit der Ehre begnügen, die Führer und Zensoren des Volkes in Theaterdingen zu sein, und auf den schändenden Mammon verzichten. Bis dahin aber muß wohl dem Führer einer Gruppe von Menschen, die mit einer andern im Kampfe steht, die Möglichkeit gegeben werden, sich satt zu essen. Die Ehre ist zu wenig konsistent, zu abstrakt — als Nahrung des Körpers.

Dagegen meint ein Teil der Delegierten: diese Sättigung könnte ja auf Kosten des Gegners geschehen. Und somit wäre ein für alle Mal das Mittel gefunden, den Sieg in allen oekonomischen und nationalen Kämpfen dem Gegner zu überlassen. Denn hat dieser die Ernährung des gegnerischen Führers in der Hand, so hat er es auch in der Hand, diese teilweise oder ganz zu sistieren. Der so behandelte Führer wird also entweder den Hosengurt enger zuziehen müssen, bis dieser endlich zum Harakirimesser wird, oder er wird den Wünschen des Gegners zuerst ein klein wenig, dann noch ein klein wenig, dann noch ein klein wenig entgegenkommen, bis er jenen Grad von Konzilianz erreicht hat, den man auf gut deutsch Schwäche und Verrat nennt. Aber er wäre „ehrenamtlich" gewählt. Angenommen nun, der Präsident der Bühnengenossenschaft fände ein seinen künstlerischen Fähigkeiten entsprechendes Engagement und sogar das Unikum eines Direktors, der ihn die wirtschaftliche Gegnerschaft künstlerisch nicht fühlen läßt. Gerade da schiebt sich dann, meine ich, höchst kategorisch das Wörtchen ‚Ehre' ein. Die verlangt nämlich vom Einzelnen wie von den Körperschaften (und dies ist vielleicht der einzige Punkt in dem mixtum compositum ‚Ehre', den die ganze Welt in gleicher Weise empfindet), daß man sich die Waffen nicht von dem bezahlen läßt, gegen den man sie schwingt. Das Gefühl der ‚Ehre' müßte die Schauspieler gegen eine solche Absurdität mobil machen. Der Widerstand gegen die Besoldung ist sinnlos — ganz gleich, ob Nissen oder ein andrer sie erhält. Aber mit geringen Ausnahmen steht die gesamte berliner Kollegenschaft, die weder an Charakter noch an Herz noch an Künstlertum den Brüdern in der Provinz unterlegen ist, an Nissens Seite. Die Berliner, die ihn am genauesten kennen und ihn an der Arbeit sehen, sind für ihn — und sie sind für die Besoldung, weil sie wissen, wie ungeheuer groß und schwer die Arbeit des Präsidenten allmählich geworden ist. Gibt das den Gegnern nicht zu denken?

Gounod und Suppé / von Fritz Jacobsohn

Zwei Ausgrabungen: Gounods ‚Philemon und Baucis' in der Kurfürsten-Oper und ‚Fatinitza' im Theater des Westens. Die Tatsache, daß zwei berliner Theater mitten in der Saison auf ältere Werke zurückgreifen, ist symptomatisch. Bei Suppés Operette besonders auffallend, weil damit erwiesen wird, was ja schon lange bekannt ist, daß die moderne Operettenproduktion nach der üblichen Schablone nun endlich auch die breite Amüsierplebs anekelt. Die Bourgoisie läßt ihre Lieblinge im Stich. Das ist von Saison zu Saison immer deutlicher zu beobachten. Was hilfts, daß fleißige Schreiber von der Donau nach jeder Operetten-Generalprobe den ‚Höhepunkt' des ‚Kunstschaffens' der Lehár, Straus und Fall proklamieren? Wenn es sich einige Wochen nachher am Strand der Spree herausstellt, daß alles Bluff war? Daß, konzedieren wir schon den Musikanten ihr Genie, die Textklitterer wieder mit dem höheren Blödsinn ihrer Handlung (nach ungenannten französischen Autoren) und dem tieferen Unsinn ihrer Verse (nach dem Reimlexikon) die schönsten Walzer und Märsche ungenießbar machen? Wir warten auf Weihnachten.

Aehnlich geht es bei der seriösen Oper. Die drei modernen Opernkomponisten, die einen großen Publikumserfolg gehabt haben, sind an den Fingern abzuzählen. Da heißt es für einen Operndirektor auf die Suche gehen. Moris, der neue Mann der Kurfürsten-Oper, hat die Taschen voll Novitäten. Die Zeit wird lehren, ob ihm daraus die goldenen Früchte, deren sein Theater bedarf, erblühen werden. Er hat fleißig Umschau gehalten, und wir wollen ihm Glück wünschen. Aber ob ihm bei Gounods ‚Philemon und Baucis' mehr als der Dank für seine Inszenierung gebührt, erscheint fraglich.

Die letzte Saison der Komischen Oper wurde im September 1910 mit Gounods ‚Arzt wider Willen' eröffnet. Der Komponist der ‚Margarethe' erschien da in einem ganz neuen Lichte: er wurde als Buffonist ausgegraben und freudig begrüßt. Mit dem idyllischen Operchen ‚Philemon und Baucis' ist Moris jetzt dem Vorgang Gregors gefolgt. Aber mit weniger Erfolg. Immerhin war es interessant, zu sehen, wie sich mit diesem Werk die Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeit Gounods erweitert. Was den Eindruck von vornherein abschwächt und selbst bei der besten Wiedergabe abschwächen müßte, ist das Textbuch. Man kann es nicht einmal als schlecht bezeichnen. Es ist nur unter dem Gesichtspunkt einer bestimmten Form zu betrachten; und diese Form ist nicht allein für moderne Begriffe, sondern überhaupt für deutsche Begriffe eine ziemlich ungenießbare Zwitterform. Sie schwankt zwischen idyllischem Oratorium, Operette, Oper und Ballett. Eigentümlich genug. In sechzehn Nummern und einem Zwischenspiel ist hier eine Fülle reizvoller Musik ausgebreitet. Sie geht uns, wie alle Musik

Gounods, niemals nahe: es ist die reinste Oberflächenmusik. Aber wie erquickend ist ihre Melodik, wie erfrischend ihre anspruchslose Heiterkeit, und wie reizvoll die leichte Filigranarbeit der Einzelheiten! Das ist alles mit einer Grazie, Leichtigkeit und Behendigkeit gemacht, die in Erstaunen setzt. Gounods Epigonentum braucht ja nicht besonders betont zu werden. Die Mixturen, aus denen diese kleine Partitur zusammengebraut ist, sind nur zu kenntlich. Aber ebenso wie beim ‚Arzt wider Willen' versöhnt die bescheidene Liebenswürdigkeit eines Talentes, das sich gar nicht einbildet, mehr als guten Durchschnitt zu leisten.

Die Aufführung der Kurfürsten-Oper zeigte wieder, diesmal unter Kapellmeister Franz Rumpel, das Orchester in bester Form, was Klangfarbe und Zusammenspiel betrifft. Es holte sich im Zwischenspiel, einem Bacchantentanz über einem basso ostinato, einen Separaterfolg. Rosa Hjorth, die Koloratursängerin der neuen Oper, hat in der Partie der Baucis noch nicht alles gehalten, was sie versprach. Warten wir ab. Kurt Frederich als Philemon erfreute durch seine Behandlung seines Materials und durch eine edle Grandezza, die dem Vulcan Pacnys nicht zuzusprechen ist. Das waren mehr Nathans als Loges Bewegungen; dafür war die gesangliche Leistung erstaunlich. Bei Reimar Poppe waren eine Menge falscher Töne zu konstatieren; der Mann sollte bei seinen wirklich schönen Mitteln besser auf sich acht geben. Die Chöre des Zwischenspiels waren gut abgestimmt, wie überhaupt dieses ganze Bild bacchantische Stimmung hätte atmen können, wenn nicht drei unselige Solobacchantinnen gewesen wären.

Monti hat uns mit ‚Fatinitza' eines jener Werke beschert, von denen alte Leute mit zitternder Stimme sprechen. Aber generös war die Behandlung, die er der alten jungen Dame hat zuteil werden lassen, wahrhaftig nicht. Wenn man an den Pomp denkt, mit dem die neuesten Nieten bei ihm inszeniert werden, hat er sich ganz unverantwortlich knauserig benommen. Ein Beweis mehr dafür, wie wenig solch ein Operettendirektor der Gegenwart eigentlich von seinem Metier und von den künstlerischen Forderungen des Tages versteht. Das ist ein Lavieren, ein Glückssuchen, ein Hazadieren ohne Sinn und Verstand. Es ist nicht mehr als ein Zufall, daß er gerade auf den Suppé kommt. Er und Sliwinski glauben nicht an ihn. Sie sind außerstande, die Köstlichkeiten dieser Partitur zu erkennen; sie sehen nur den Staub, der naturgemäß darauf lagert, und räumen ihn nicht einmal fort. Während für eine neue Operette die geeignete Vertreterin einer Hauptrolle in der ganzen Welt gesucht werden würde, bis sie da ist, gibt man sich hier nicht die geringste Mühe. Es ist ja doch verlorenes Spiel! Also überläßt man einer Mizzi Freihardt die Hauptpartie, von der der ganze Erfolg abhängt. Diese Frau ist einfach ungenießbar, weil ihr jeder natürliche Charme, weil ihrer Stimme jeder bessere

Menschenton fehlt. Marie Ottmann und Albert Kutzner waren wenigstens gesanglich auf der Höhe, während beide da, wo sie nicht zu tanzen haben, ihre ganze schauspielerische Unzulänglichkeit offenbarten. Franz Groß stellte als Kantschukoff wenigstens eine famos durchgearbeitete Figur auf die Bühne. Worin aber bei seinen Kollegen seine Regietätigkeit bestand, habe ich nicht entdeckt. An solchen Aufführungen zeigt sich nur zu deutlich, wie den Operettenleuten von heute ganz und gar der Sinn für die künstlerische Operette, für die Kunst in der Operette verloren gegangen ist.

Von Volkstheatern / von Herbert Jhering

Die Luft Berlins wirkt erzieherisch. Wer ein gerechtes Verhältnis zu den Aufführungen des Neuen Volkstheaters gewinnen will, muß deutsche Provinztheater kennen. Direktor Lichos Ensemble, unter einem Provinzdirektor in eine Stadt des Reiches verpflanzt, würde uns ebenso auf die Nerven fallen wie die zusammengewürfelte Mimenschar mittlerer Stadttheater. Denn die Kräfte sind es nicht, die das Neue Volkstheater auszeichnen. Sie sind teils farbloser und kitschiger Durchschnitt, teils mühseliges Anfängertum. Und doch kommen mit diesem Material Aufführungen zustande, die zum mindesten Haltung haben. Ruhiger und sorgfältiger Probenarbeit, zu der das Neue Volkstheater Zeit hat, weil es nicht zur Repertoirehetze der Provinzbühnen verurteilt ist, gelingt es, die Allzulauten zu dämpfen, die Allzuzaghaften zu ermutigen. Schauspielerische Solidität ist alles, was erreicht werden kann, und das ist schon viel, wenn man an die künstlerische Verwahrlosung gleichwertiger Provinzensembles denkt. Bei der Aufführung von Eulenbergs ‚Leidenschaft' hatte Direktor Licho nicht nur mit Takt versucht, die Wertunterschiede seiner Darsteller auszugleichen: es fiel auch der Geschmack auf, womit die Dekorationen und die Beleuchtung gewählt waren. Der Innenräume hätten sich die Kammerspiele nicht zu schämen brauchen. Dem Gutszimmer mit seinen stumpfen Farben und seinem gedämpften Licht glaubte man die Stille und Abgeschiedenheit. Es schien, als ob heftige Menschen hier ruhiger, als ob laute Schritte hier leiser würden. Ausgezeichnet war die Beleuchtung im Zimmer der Irene. Eine abgeblendete Lampe, hoch an der linken Wand, beleuchtete nur die linke Sofaecke, in der die Liebesszenen sich abspielten. Alles andre lag im Dunkel, so daß die Personen, wenn sie aus dem Lichtkreis heraustraten, silhouettenhaft, unwirklich wurden. Ich führe dies nicht nur an, weil Lichteffekte für die Stimmung eines verschwommenen Eulenbergschen Dramas sehr viel bedeuten, sondern weil es zeigt, daß die von Reinhardt ausgehenden szenischen Reformen mit Ueberspringung selbstverständlich des

Königlichen Theaters schon bis in die Volksbühne gedrungen sind, die deswegen allein die meisten Provinztheater überragt. Auch die geschickte Ausnutzung eines begrenzten Raumes in Szenen, die an sich größere Entfaltung verlangen, deutet auf Reinhardts Einfluß hin.

Schwieriger als bei ernsten Dramen ist es bei Lustspielen, komödiantische Aufdringlichkeit zurückzudrängen. Darum sind Lustspiel-Vorstellungen erst die eigentliche Probe für jede Bühne. Und hier hat auch Licho schweren Stand. Im ‚Ysbrand‘ machten sich die Schwankpartien mit plumper Selbstgefälligkeit breit, in Turgenjews ‚Gnadenbrot‘ gelang es nicht, die derben und tragischen Stellen zu verschmelzen, und in Brennerts ‚Hasenpfote‘ wurde alle Komik zu sehr outriert. Besser geglückt wäre die Aufführung von Björnsons ‚Geographie und Liebe‘, wenn nicht die beiden vorlautesten Schauspieler des Ensembles, Herr August Momber und Herr Robert Müller, empfindlich gestört hätten. Herr Müller stelzt daher mit allen Unarten des Provinzcharakterspielers. Er ‚macht‘ Realistik, indem er Grimassen schneidet, mit der Uhrkette spielt, am Rock zupft, die Weste glatt zieht und die Brille rückt. Indem er mit heftigen Schritten an die Rampe segelt, sich umwendet, dem Publikum den Rücken zukehrt und die Hände in die Hosentaschen vergräbt. Zu dieser Scheinrealistik paßt prächtig Herrn Müllers Sprechweise. Er reagiert nicht auf den Partner, er hat seine Worte von Anfang an parat und pfeffert sie scharf, breit oder spitz ins Leere. Er hat keinen echten Ton, posiert und trägt alle Gefühle weit, sichtbar vor sich her. Er ist auch unter der sorgfältigsten Regie für Berlin verloren, ebenso wie Herr Momber, der mit allem Würgen, Grinsen, Fratzenschneiden und Körperzucken über seine Talentlosigkeit nicht hinwegtäuschen kann. Dafür hat Licho neben seiner eigenen stillen, schweren, dumpfen, männlichen Kunst die zarte, scheue Kindlichkeit des Fräulein Annaliese Wagner. Das ist die beste Naive (Gusti Becker kenne ich nicht), die ich in Berlin gesehen habe. Schlank, blond und zerbrechlich, würde sie mit ihrer feinen, graziösen Verhaltenheit selbst einen Blumenthalschen Backfisch adeln. Sie ist ebenso ausdrucksvoll, wenn sie stumm beiseite steht und zuhört, wie wenn sie verlegen oder übermütig mädchenhaft ihre Gefühle gesteht. Mit untrügbarem Takt weiß sie humoristisch-ironische Lichter zu setzen und mit den diskretesten Uebergängen in einen ernsteren, innigeren Ton zu gleiten. Ich glaube, daß Annaliese Wagner sogar eine Pippa sein würde. Während man von den Naiven des Königlichen Schauspielhauses kitschige Süßlichkeit und farblose Unbedeutendheit zu ertragen hat, muß man ins Neue Volkstheater gehen, um eine wirkliche Künstlerin in naiven Rollen bewundern zu können.

Im Schillertheater ist es die geniale, ungelenke Begabung Helene Ritschers, die ihre Umgebung weit hinter sich läßt. Helene Ritscher ist

das beunruhigendste Talent des Nachwuchses. In ihr schlummern gefährliche Energien, die nach den gewagtesten Rollen verlangen. Ihr ganzes Wesen fiebert wie unter einem gewaltsamen Druck nach Entladung. Ueber ihren Gliedern liegt es wie eine unerträgliche Starre und Spannung, die sich im nächsten Augenblick lösen wird. Ihre Stimme zittert vor mühsamer Verhaltenheit und befreit sich stoßweise in grellen, schrillen Schreien. Ihre Kunst, unfertig, unausgegoren, hat etwas Unerwartetes, Ueberfallendes, Explosives. Dieses unregelmäßige, dämonische Temperament, diese von ihrer Rolle wie besessene Schauspielerin gehörte an Stelle des Fräulein Terwin zu Reinhardt. Am Schillertheater würde sie selbst dann fehl am Ort sein, wenn diese Bühne ihrer Aufgabe, vornehme und ernste Volkskunst zu bieten, noch mit der früheren Sicherheit gerecht würde. Aber das ist nicht mehr der Fall. Das Personal hat sich von Jahr zu Jahr verschlechtert und steht jetzt so tief, daß es, von keiner festen Regie behütet, kaum Provinzansprüche befriedigen kann. Von den wenigen Talenten, die dort noch aushalten, ist es besonders Herrn Bildt zu wünschen, daß er sich an ein andres Theater rettet, weil in ihm Entwicklungsmöglichkeiten zu sein scheinen. Aber sonst! Ich habe im Schillertheater eine Aufführung der ‚Antigone' gesehen, die einfach ein Ulk war. Nicht so sehr, weil sie hilflos und unbedeutend, sondern weil sie geschmacklos und mätzchenhaft war. Ideen Reinhardts wurden kindisch und aufdringlich kopiert. Derart unwürdigen Spielereien sollte eine Volksbühne, noch dazu wenn sie einen solchen Kreon, einen solchen Hämon, eine solche Eurydike und eine solche Ismene auftreten zu lassen wagt, aus dem Wege gehen. Gerade wenn man die Schillertheater, wie man soll, ganz und gar nur als Volkstheater beurteilt, ist ihr Zustand unhaltbar. Denn auch das Repertoire, die schwerste Sorge derartiger Bühnen, ist unmöglich. Es gilt, im Anfang Stücke auszuwählen, deren Tendenz — denn auf sie reagiert das Publikum zuerst — künstlerisch gemildert, deren Humor eingänglich und solide ist. Das wußte das Neue Volkstheater, als es Turgenjews ‚Gnadenbrot', Schnitzlers ‚Vermächtnis' und Björnsons ‚Geographie und Liebe' aufführte. Das Schillertheater weiß es nicht. Es schwankt jäh zwischen zwei Extremen: entweder Ibsen oder Sudermann. Wozu Fulda, Beyerlein und Dreyer? Wozu ein aufreizender Schmarren wie Lindaus ‚Maria und Magdalena'? Was in der Köpenicker Straße möglich ist, sollte doch auch in der Bismarck- und Wallnertheaterstraße möglich sein: ein mittleres Repertoire. Aber gegen die ‚Maskerade', gegen ‚Zapfenstreich' und ‚Es lebe das Leben!', gegen den ‚Probekandidaten' können Schiller, Goethe, Kleist und Ibsen nicht aufkommen. In den beiden Schillertheatern, wie sie heute sind, werden Gesinnungsprotzen gezüchtet, aber keine künstlerisch empfindenden Bürger.

Leidenschaft / von Kurt Münzer

„Signorina! Signorina!"

Die Tür wurde aufgerissen, die Zofe stürzte ins Zimmer, hinter ihr sprang ein Mann herein. Klein, dick, weiß vor Aufregung, einen gelben Mantel über der offenen Weste.

„Sie ist da, Gott sei Dank!"

Die Giuditta, die eben ihren Flügel hatte öffnen wollen, ließ den Deckel fallen. Es krachte und schallte. Mitten in den tosenden Lärm hinein sagte der Mann, nach Luft schnappend:

„Die Lamberti ist krank, sterbend, überfahren. Heut abend ist die ‚Redegonda' angesetzt, ihre Rolle. Der König und die Königin sind angesagt. Niemand singt die Rolle. Nur Sie, Giuditta, könnten es. Guiditta, singen Sie! Kommen Sie! Retten Sie die Vorstellung! Sie haben doch die Rolle fertig! Ganz?"

„Ganz!" sagte die junge Sängerin, weißer als der Direktor, wie eine Statue in Gewändern am Flügel stehend. „Ich kann die ‚Redegonda'. Ich singe sie besser als die Lamberti. Macht sie mir endlich Platz?"

„Wollen Sie eine Probe, Giuditta? Ich rufe das Orchester zusammen, ihren Partner —"

Er fiel auf einen Stuhl, ein zuckender Klumpen Fleisch. Er war gerettet. Er wußte, in Giudittas Stimme waren Nachtigallenchöre.

„Nichts will ich, nichts brauche ich. Ich habe allen Proben beigewohnt, ich habe die Rolle studiert, ich wollte bereit sein für den Wunderfall; ich kann jede Geste, jeden Ton, jeden Schritt, jedes Lächeln. Ich werde singen und siegen. Ha, die Lamberti stirbt, sagten Sie?"

Der Direktor lief hinaus, nachdem er sie umarmt hatte; er mußte in die Druckerei. Zettel mit dem Namen der Giuditta, schwarz auf grün, sollten an den Türen prangen. Die Primadonna starb, es mußte eine neue proklamiert werden. Es war die Entdeckung Giudittas. Sie hatte bisher die Zofen gesungen, das Mädchen aus dem Volk, die übersehene Begleiterin der Heldin.

Sie stand noch immer wie eine Statue, aber atmete laut, tief, sie keuchte fast.

„Packe die Tasche, Elena," rief sie. „Die rote Perücke, die Perlenbänder, die Korallen, die rotseidenen Schuhe, die goldenen, die weißen. Ich werde die Kostüme der Lamberti tragen. Ich habe ihre Größe, aber ich bin schlanker. Wir müssen ins Theater, schnell, komm, spute dich! Du wirst zu nähen haben. Wie spät ist es?"

Es war fünf Uhr. Um Acht begann die Oper. Die Sängerin

warf den Kopf zurück, sie wollte die große Arie des zweiten Akts probieren, da gellte die Türglocke durch die Zimmer.

„Niemand herein, Elena! Ich weise den König ab, ich —"

Sie ließ einen Ton über ihre Lippen gleiten, süß wie ein gedämpfter Celloton, sanft schwebend wie hörbare Seligkeit.

Aber wieder wurde die Tür aufgerissen.

„Ercole! Was willst du, Ercole?"

Es war der Kammerdiener ihres Freundes, des alten Fürsten. Sie wußte, Fürst Stelio war krank, sehr krank. Starb er etwa jetzt, im ungeeignetsten Augenblick?

Der Diener zitterte, stammelte. Die Sängerin ballte die Fäuste vor Wut. Ja, er starb, starb in dieser Stunde, verlangte nach ihr, ließ sie holen, hatte den treusten Menschen zu ihr geschickt. Sie mußte gehen? Ja, sie mußte! Er hatte ihre Lehrer bezahlt, ihre Noten, ihre Wohnung, ihre Bedienung, er hatte ihr das Leben geschenkt, die Kunst, den Gesang. Ohne ihn wäre sie noch heute die Orangenverkäuferin in der Via Larga.

„Elena, fahr voran ins Theater. In einer Stunde bin ich da. Bereite alles vor. Mische den Fenchel mit Honig, drei rohe Eier, die Eukalyptustropfen."

Sie schlang den Schleier um ihr braunes kurzes Haar.

„Signorina, der Wagen ist unten," schluchzte Ercole.

Sie sah sich um. Wenn sie wiederkam, war alles verändert, dann war sie berühmt, vom König beglückwünscht, von der Menge umjubelt, von Lorbeer bedeckt. Ihrer herrlichsten Verwandlung schritt sie entgegen.

Der Wagen flog durch Rom. Säulen, Fontänen, Kirchenportale, Palastmauern schwankten nebelhaft vorüber. Der Stadtlärm war dumpfe Brandung, der an ihr Gefährt schlug. Morgen würde man sie grüßen; wenn sie fuhr, würden sich dunkle und weiße Köpfe vor ihr neigen; man würde ihren Namen rufen; der Klang ihres Namens würde ihr freie Bahn schaffen. Morgen —

Sie sprang aus dem Wagen. Ja, richtig, da war Fürst Stelio. Er starb, wie? Was ging es sie an? Jetzt hatte sie nicht Zeit, für niemand, kaum für ein Stoßgebet zur heiligen Justina, die sie schützte.

Im Vorzimmer war der Arzt, zum Gehen bereit.

„Ich komme wieder, Signorina. Es wird noch drei Stunden dauern. Er leidet nicht. Ich kann nichts tun. Er verlangte nur nach Ihnen. Sie sollen ihm die Augen zudrücken. Er will nicht sterben ohne Ihre Nähe. Sie müssen bei ihm bleiben —"

„Drei Stunden —"

„In einer komme ich wieder. Er braucht nichts. Sitzen Sie still bei ihm. Es ist das Letzte, was sie ihm in diesem Leben geben

können, der letzte Liebesdienst, Pflichtdienst. Sie dürfen ihn nicht allein sterben lassen."

Die Sängerin hörte nichts. Sie sagte tonlos:

„In drei Stunden?"

„Ungefähr. Es gibt nichts, Signorina, was Sie diese drei Stunden versäumen lassen dürfte. Er hat heut früh sein Testament gemacht — er weiß, daß er stirbt. Ihnen, Signorina, gehört das halbe Erbe dieses Mannes. Sie wissen, er war reich."

„Drei Stunden —"

Sie schleuderte einen Blick voll Hochmut und Verachtung auf den Arzt.

„Gut, gehen Sie, ich kenne meine Pflichten!"

Sie wandte sich. Sie kannte ihre höchste Pflicht: Die Kunst, die Kunst, die Kunst! Sie mußte singen! Wenn sie nicht um acht Uhr vor dem Publikum stand, war sie verloren. Nur einmal streifen Glück und Wunder unser Leben. Einmal versäumt, kehren sie kein zweites Mal wieder. Sie ging durch die Säle. Die Leute des Fürsten lagen auf den Knien an den Türen; dumpfes Gemurmel, Aufschluchzen, Flüstern. Der Winterabend sank. Die erste Kerze brannte auf einem Kamin. Die Sängerin ging und überlegte. Sie mußte um sechs Uhr in ihrer Garderobe sein. Sie brauchte mehr als eine Stunde zum Schminken und Anziehen. Und ehe sie auftrat, mußte sie eine halbe Stunde völlig ruhen, ganz allein, ungestört, gedankenlos. Sonst konnte sie nicht singen. Dieser Elende! warum starb er jetzt! Hatte er ihr bis hierher geholfen, um nun die endliche Erfüllung roh zu zerstören? War das die Rache für ihre Kälte, die sie ihm nie hatte verbergen können? Aber woher sollte sie für einen Menschen Glut, Liebe, Güte nehmen, da sie doch alles hinaussang? Mußte ihr Herz nicht kalt sein, da ihre Stimme alle Wärme ihres Lebens hatte? Wie durfte ein Mensch Hingabe verlangen von ihr, die ganz der Kunst gehörte? Nein, sie hatte kein Erbarmen mit dem Einsichtslosen, der sie nun um fünfjährige Arbeit, Sehnsucht, Verzweiflung betrügen wollte.

Er lag, von Kerzenlicht umflackert, in dem riesigen Säulenbett, das die kalten Liebkosungen ihrer unfreiwilligen Dankbarkeit so oft gesehen hatte. Nun lag er darin allein, verlassen in den gelbseidenen Kissen, sterbend unter dem roten Schein der ewigen Lampe vor dem Relief Donatellos. Die Madonna sah über ihr Kind hinweg ungerührt auf den Sterbenden.

Ercole ging hinaus. Giuditta trat an das Bett, ihr Seidenkleid rauschte. Sie suchte das Zimmer ab; niemand war darin. Alles war still. Nur das Röcheln des Sterbenden. Im Kerzenlicht bewegten sich die Nymphen auf den Wandteppichen, die Faune bedrängten sie, die Amoretten sehen kichernd zu.

Der Sterbende schlug die Augen auf; sie waren grau überzogen. War er schon blind? Seine Blicke irrten umher, er suchte. Da nahm die Giuditta seine Hand. Und plötzlich griff Fürst Stelio zu, umklammerte die Rechte der Geliebten, schnappte mit der andern Hand zu wie ein verhungertes Tier. Die Giuditta war gefangen.

„Laß los! Ich zerbreche deine Arme."

Aber sie kannte die Kraft Sterbender nicht. Fürst Stelio hielt sie fest. Er sprach nicht mehr, sah, hörte nicht mehr. Nur in seinen Muskeln war noch Leben, in seinem Fleisch, das sterbend noch die Geliebte spürte.

Die Giuditta gab den Kampf auf. Sie überließ die schmerzende Hand der Umklammerung des Sterbenden. Sie dachte:

„In einer halben Stunde muß ich dieses Zimmer verlassen haben, sonst ists zu spät. Es ist ein viertel nach Fünf, da schlägts von del Gesù. Um sechs Uhr im Theater — oder ich singe nicht. Stirb, du Ruchloser, stirb!"

Sie stand an seinem Bett, schlug mit der Linken in die Luft, riß sich den Schleier ab. Sollte sie rufen? Wer würde sie befreien? Alle würden sie zwingen, zu bleiben, bis er tot war, tot . . . In drei Stunden! Der Sterbende starrte sie an. Erkannte er sie? Liebte er sie noch im Tode? Was wußte er in dieser rätselhaften Stunde? Ward ihm ihr Herz geoffenbart? Sah er die Wünsche, die Gedanken, die sie erfüllten? Er gab sie nicht frei. Die Giuditta starrte ihn an, wie er sie. Plötzlich, hart und laut, sagte sie:

„Ich töte dich! Wie darf ich deinen letzten bewußtlosen Stunden meine Zukunft, mein Leben opfern? Ist deine Sterbestunde meinen Ruhm wert? Bring mir das erste Opfer, Stelio. Dein Geld, mit dem du mich bisher erhieltest, kostete dich nichts. Nun schenke mir zwei Stunden deines ohnehin fertigen Lebens. Fertig, denn du hast mich geschaffen. Was willst du noch? Heut Abend singe ich."

Mit ihrer Linken öffnete sie den Nachttisch, nahm eine Schachtel mit Pulver hervor. Wie oft hatte sie ihm eins dieser Pulver gemischt, damit er schlafen sollte! Sie waren stark . . . Drei waren noch darin, sie schüttete sie in ein Glas, goß Wasser darüber, rührte um, wartete, bis das Wasser wieder klar wurde. Der Sterbende sah ihr zu, sein röchelnder Mund stand offen. Sie richtete ihn auf, mit der Linken, er war sehr schwer, sie bettete seinen Kopf höher, sie nahm das Glas, goß ihm den Gifttrank ein. Er schluckte, spie, schluckte. Sie hatte kein Erbarmen. Sie träufelte vorsichtig das Wasser in den röchelnden Mund. Alles mit der Linken. Sie spülte das geleerte Glas aus, goß das Spülwasser hinter das Bett auf den Teppich. Nichts war vorgefallen . . .

Wie lange würde es noch dauern? In zwanzig Minuten mußte sie frei sein!

Da durchzuckte sie ein jäher Schreck. Wie war doch der Anfang ihrer Sterbearie, der schönen letzten Romanze der Redegonda? Im Kopfe hatte sie ihn, ja! aber auch in der Kehle? Sie begann zu singen; ihre Hand vom Sterbenden umklammert, über das Bett gebeugt, sang sie. Wie weiche Cellotöne stieg es auf.

Die Tür öffnete sich. Ercoles verweintes Gesicht zeigte sich. Die Giuditta unterbrach sich. Sie sagte ungeduldig:

„Er will, daß ich singe. Still."

Ercole blieb an der Tür stehen. Sie sang weiter. Ja, sie saß, die Romanze. Von selbst sang sie aus ihr heraus. Nun kamen Flötentöne, sie stiegen hinauf und wirbelten eine Oktave hinauf und hinab, jagten sich, ermatteten, erloschen, verstummten.

Die Sängerin atmete tief. Sie lockerte ihre Hand. Die Hände des Sterbenden fielen hinab. Seine Augen waren gebrochen, sein Röcheln verebbte, der Schlaf kam, der Tod . . .

Die Giuditta war frei. Sie richtete sich auf. Ercole sah von fern die Verwandlung ihres Gesichtes. Er stürzte ans Bett, in dessen Kissen ein Seufzer verklang.

Tot!" schrie Ercole. „Mein Herr, mein Herr!"

„Tot!" sagte die Sängerin und drückte die Augen zu.

Von del Gesù schlug es Fünf dreiviertel.

Sie stürzte aus dem Zimmer, durch die Säle.

„Tot!" schrie sie den Knienden, Betenden, Schluchzenden zu. „Tot, tot!"

Sie war ganz Triumph. Sie fühlte in ihrer Stimme himmlische Schönheiten, unirdische Töne, Sieg über die Erde. Heut Abend sang sie! Morgen war sie die Erbin des Fürsten Stelio, war sie ‚die' Sängerin der Welt, mächtiger als Könige und Päpste. Sie stieg in den Wagen und sagte: „Ins Theater."

Türkenzug 1683 / von Heinrich Eduard Jacob

Solch Vorwärtswogen sahen wandernd Vögel nie,
von Eisen und von Purpur eine Front.
Durch Ungarns heiße, stromdurchwürzte Ebene rollen sie.
Aus hundert Bränden brüllt der Horizont.

Von solcher Breite ist dies Reiten, Gehen und Fahren,
daß, zischen seitlings auch die Pfeile der Magyaren,
die Houris mittenin mit nardensüßen Blicken
und schwertstichkleinem Mund des Paschas Stirn berücken.

Gen Westen fressen sie sich reißend fort.
Dort aber ragen silbern und gefeit
an gottgeliebtem, nie erstürmtem Ort
Sobieski, Starhemberg, Wien und die Christenheit.

Rundschau

Kammerkunst

Die Reform des Varietees hat viele Experimente und viele Opfer gekostet. Wenn man uns aber immer wieder sagt, daß nichts erreicht wurde, so ist das durchaus falsch. Freilich, für die kompakte Masse der Banausen, deren ‚Erholung' und ‚Zerstreuung' es ist, abends nach getragener Tageslast ein paar Zoten zu hören, je derber, desto besser, trikotbezogene Mädchenbeine in großer Zahl hin- und hergeschwenkt zu sehen, und alles so aufgetischt zu bekommen, daß es auch dem dicksten Schädel seine ‚Spaßhaftigkeit' offenbart — für diese Masse freilich, die die großen Säle füllt, und von deren Vergnügungsobolus Künstler leben können, ist noch keine Varieteedämmerung angebrochen. Das Ueberbrettl verkrachte, aber die Anregung, die es gebracht hatte, blieb in der Luft. Und sie schlug sich nieder, wo immer sie zweierlei vorfand: ein feinbesaitetes Instrument in Künstlergestalt und eine Gruppe Menschen, die wenigstens einen kleinen Saal füllen können.

Marya Delvard und ihr Genosse Marc Henry gehören zu den Besten und Feinsten, die uns mit Sang und Spiel einen Rausch ins Blut geben. Vor Jahren sah ich diese Künstler bei den Elf Scharfrichtern in Wien. Damals war Marya Delvard eine Erscheinung, die ‚Stil' hatte und nichts als Stil. Lang und mager, mit sehr großem Kopf, immer im hochgeschlossenen, schwarzen Sammetkleid, so kannte man sie. Henry, der sich damals noch nicht ‚Marc' nannte, bewährte sich vor allem als Conférencier und radebrechte das Deutsche, wie heute. Man glaubte ihm damals sein Franzosentum nicht recht, denn mit seinem dichten, ‚fesch' aufgezwirbelten, glänzend schwarzen Schnurrbart und seinem ganzen Gesichtstypus wirkte er eher wie ein Vollblut-Magyare.

Diese Bohème-Atmosphäre haben die beiden Künstler endgültig überwunden. Mit Recht darf sich das, was sie jetzt bieten, Kammerkunst nennen, denn es ist das Allerintimste, Allerzarteste, und nur für feinhörige Ohren berechnet. Die groteske Simplizissimusnote (die auch nicht übel war) liegt weit hinter ihnen. Ob sie älter geworden sind? dachte ich mir vor Beginn. Nun, ich erlebte meine Ueberraschung. Ich hätte sie kaum wieder erkannt. Marya Delvard hat von ihrem herben, etwas eckigen ‚Stil' verloren, aber sie ist heute von einer rührenden Schönheit. Sie ist voller geworden, was ihre hohe Figur sehr gut verträgt, und die Konturen des Kopfes sind in einer Masse weich fallenden Haares edel geborgen. Henry — ja, jetzt sieht er nicht mehr aus wie ein Magyare. Nur die Aussprache des Deutschen und die glänzende Art der Conférence ist die gleiche. Heute scheint er zierlich, agil, das glattrasierte Gesicht

ganz vergeistigt und stark charakterisiert und dabei ein so lieber, jungenhafter Zug, der besonders stark auffiel, als er im Bauernkittel und später als schwermütiger Pierrot kam.

Die Delvard erschien zuerst in einem wunderbar getönten, hellgelben, seidenen Gesellschaftskleid und saß, fast ganz still, sehr passiv, am Klavier und begleitete französische Schelmen- und Liebeslieder, die Henry vortrug. Nur ab und zu klang ihre zarte, klare Stimme mit hinein. Dann hockte sie als Scheherezade, mit untergeschlagenen Beinen, in orientalischem Gewand, auf einem Teppich an der Erde und las dem großen König Geschichten aus Tausend und einer Nacht. . . Später wurde mit ganz schlichten Mitteln die Stimmung einer normannischen Bauernstube hergestellt: ein Bauerntisch mit zwei brennenden Lichtern, sie und er als normannische Bauern gekleidet — so singen sie in ihrer stillen Stube Revolutionslieder, Wiederklänge von ‚draußen', bange und schwere und heißere und wildere, bis endlich die Carmagnole und die Marseillaise aufschmettern. Dann wieder kam die Delvard so, wie wir sie einst kannten: schwarzsammeten stilisiert. Sie sang Yvettes großes Glanzstück, das Lied von dem Herzen der Mutter, das ihr der Sohn ausreißt, um es der Geliebten zu bringen. Und langsam wich dieser etwas schwerblütige, passive Zug, den sie am Anfang des Abends gehabt hatte. Es war wie ein allmähliches Aufwachen. Das Gesicht, das manche häßlich finden werden, bekam auf einmal deutliche Züge, glänzende Lichter. Und dann wurde ein blutroter Shawl hinausgereicht. Sie wirft ihn um, und nun rauscht im Tarantellatempo das wunderbarste aller italienischen Volkslieder durch den Saal, das wir kennen. Die deutschen Verse sind von Jacobowski. „Der Schwarze ist mein — ich laß' dir ihn nicht." Die Musik wirbelt, der rote Shawl züngelt wie eine glühende Schlange, die schweren Haarsträhne haben sich gelöst und umflackern das berauschte Gesicht. . . Jubel, der nicht enden will.

Henry errang gleich darauf einen ebenso starken Erfolg als betrogener Pierrot. Uns aber rührte zutiefst die alte französische Nikolauslegende von den drei Kindern, die der böse Metzger schlachtet und einsalzt, und die der heilige Nikolaus erlöst, so daß sie lebendig aus dem Kessel springen, in dem sie seit sieben Jahren eingesalzen gelegen. Und wie die Kinder dann, noch todestrunken, vor ihm stehen und, halb träumend und verklärt, erzählen, wie tief sie geschlafen haben, und wie das eine mit geheimnisvoller Wehmut fast klagt: „j'etais déjà au paradis" — das brachte eine Stimmung, aus der man sich nicht so schnell wieder freimachen konnte. Zum Schluß kamen beide Künstler in Biedermeierkostümen mit Lauten und französischen Romanzen, und das Gesicht der Delvard war nun ganz aufgewacht, und man konnte sich nicht satt sehen daran.

Dieses musisch zarte Wirken ist eine kulturelle Tat. Wunderbare alte Schätze sind da von einer wissenden und intimen Kunst zu neuem Leben gehoben.

Grete Meisel-Hess.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Otto Doell und Justus Leo: Der Dissident, Dreiaktige Komödie. Bremen, Stadtth.

Kurt Hoesel: Wieland der Schmied, Dreiaktige Oper. Charlottenburg, Deutsches Opernhaus.

Mite Kremnitz: Tönendes Erz, Vieraktiges Lustsp. Graz, Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

2. 12. Heinz Lewin: Der lustige Kakadu, Operette, Text von Wilhelm Jacoby und Arthur Lippschitz. Wiesbaden, Walhalla-Operetten-Th.

6. 12. Gustav Mebus und Alfred Löffler: Sensationen, Dreiaktige Kom. aus dem Journalistenleben. Cottbus, Stadtth.

7. 12. Artur Dinter: Die Erzieherin, Kom. Mülhausen i. E., Stadtth.

8. 12. Alfred Kaiser: Stella maris, Oper. Barmen, Stadtth.

9. 12. Theodor Erler: Die Castilianer, Dreiaktige Oper, Text (nach Calderons ‚Richter von Zalamea‘) von William Schirmer. Erfurt, Stadtth.

10. 12. Erich Brüning: Der Herr der Erde, Fünfaktiges Trauersp. Frankfurt a. O., Lit. Gesellsch.

Rudolf Greinz: Die Thurmbacherin, Dreiaktiges Bauerndr. Berlin, Freie Volksbühne.

11. 12. Richard Wilde: A. G. (Als Gast), Dreiaktiges Lustsp. Nürnberg, Intimes Th.

12. 12. Paul Bliß: Freie Bahn, Kom. Elberfeld, Stadtth.

14. 12. Robert Leonard: Marineliebchen, Operette, Text von Ernest Guinot. Magdeburg, Wilhelmth.

15. 12. Fritz von Unruh: Offiziere, Vieraktiges Drama. Berlin, Deutsches Th.

2) von übersetzten Dramen

Josip Kosor: Brand der Leidenschaften, Vieraktiges Schspl. Mannheim, Hofth.; München, Residenzth.

3) in fremden Sprachen.

Roberto Bracco: Die vollkommene Liebe, Dialog in drei Akten. Venedig.

Emile Fabre: Die Heuschrecken, Drama. Paris, Vaudeville.

Henri Ghéon: Das Brot, Vieraktiges Volksst. Paris, Théâtre des Arts.

Henry Kistemaekers: Das Flugfeuer, Schspl. Paris, Porte Saint-Martin.

Renato Simoni: Das Mysterium des heiligen Palamido, Kom. Rom, Apolloth.

Jubiläen

Der Rosenkavalier: 50, Dresden, Hofth.

Spielereien einer Kaiserin: 50, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Neue Bücher

Max Alberty: Moderne Regie, Ein Buch für Theaterfreunde. Mit Originalillustrationen von Leo Impekoven und Ferdinand Götz. Frankfurt a. M., Englert und Schlosser. 139 S. M. 3.50.

Walter Kühn: Heinrich von Kleist und das deutsche Theater. München, Hans-Sachs-Verlag. 148 S. M. 2.50.

Heinrich Müller: Kritisches über die wiener Theater. Wien, Georg Szelinski. 16 S.

Ernst Schur: Ein Festspielhaus für Berlin! Ein Kulturprogramm für die Großstädte der Zukunft. Berlin, Eberhart Frowein. 108 S. M. 1.50.

Dramen

Björnstjerne Björnson: Gesammelte Werke, Band 4 und 5. Dramen und Briefe. Berlin, S. Fischer.

575 und 638 S. Zusammen 6 M., das gesamte fünfbändige Werk in Leinen 15 M.

Josip Kosor: Brand der Leidenschaften, Vieraktiges Dr. München, Rubinverlag. 127 S.

Zeitschriftenschau

Julius Bab: Bernard Shaw. Strom I, 9.

Heinrich Braun: Aktschluß. Deutsche Bühne III, 19.

Franz Dubitzky: Dichter und Tondichter als Opernhelden. Bühne und Welt XIV, 5.

Martin Jacobi: Ritter Gluck. Beil. zur Voss. Ztg. 50.

Gertrude Kircheisen: Mlle. George von der Comédie und Napoleon der Erste. Bühne und Welt XIV, 5.

Rudolf Krauß: Vom Schiller-Herzog. Beil. zur Voss. Ztg. 50.

Jenny Limburg: Die Shakespeare-Bacon-Streitfrage. Wage XIV, 49.

Ernst Edgar Reimérdes: Heinrich Marschner und Richard Wagner. Der neue Weg XI, 49.

L. Seelig: Sozialpolitik der Bühnenkünstler. Ein Kulturproblem. Der neue Weg XI, 49.

Richard Specht: Bittner. Merker II, 27.

Ludwig Weber: Heinrich von Kleist. Beilage zur Leipz. Ztg. 46.

Prozesse

Die Klage der berliner Freien Volksbühne gegen den Oberpräsidenten auf Zensurfreiheit hat das Königliche Oberverwaltungsgericht jetzt abgewiesen.

Theaterbau

Für den Neubau eines Stadttheaters in Bonn, für den ein ‚Theaterbauverein‘ bis jetzt 185 700 Mark zusammengebracht hat, ist ein sechsundreißig Ar großer Platz an der Ecke Windeckstraße und Mülheimer Platz bestimmt worden.

Zensur

Das Verbot der Komödie ‚Fiat justitia‘ von Lothar Schmidt und Heinrich Ilgenstein ist für Berlin vom Bezirksausschuß aufgehoben worden.

Dem Deutschen Theater von Cöln ist Stuckens ‚Gawân‘ verboten worden.

In Teplitz ist der ‚Feldherrnhügel‘ nach der dritten Aufführung von der Bezirkshauptmannschaft verboten worden.

Personalia

Die Witwe Angelo Neumanns, Johanna Buska, hat ihre langjährige schauspielerische Tätigkeit in Prag aufgegeben.

Engagements

Berlin (Berliner Th.): Dr. Kurt Mühsam (Dramaturg) ab 1. April 1912.

(Metropolth.): Paul Beckers.

Cassel (Hofth.): Herbert Taubert von Kiel 1912/17.

Charlottenburg (Dtsch. Opernh.): Karl Braun.

Coburg (Hofth.): Frida Meyer von Würzburg 1912/15.

Cöln (Vereinigte Stadtth.): Theo Tachauer vom wiesbadener Residenzth. 1912/15.

Frankfurt a. M. (Komödienh.): Sophie Nähr vom königsberger Neuen Schsplhs.

Hamburg (Stadtth.): Asta Lange 1913/16.

Kissingen (Kurth.): Lotte Molter.

Königsberg (Stadtth.): Lotte Molter 1912/14, Alexander Wilhelm vom stettiner Stadtth. ab 1912.

Landshut (Stadtth.): Oscar Bayrer von Speyer, Julius Frucht von St. Petersburg.

Lübeck (Vereinigte Stadtth.): Gustav Berton von Potsdam 1911/15, Conrad Lehmann von Oldenburg ab 1912.

Oldenburg (Hofth.): Theo Paul Münch vom wiesbadener Residenzth. 1912/15.

Putbus (Fürstl. Schsplhs.): Alfred und Lotte Schlömer, Sommer 1912.

Wien (Deutsches Volksth.): Hella Eschborn vom berliner Schsplhs.,

Willy Löhr vom berliner Neuen Schsplhs.

Todesfälle

Kawakami in Tokio. Schauspieler, Gatte der Sada Yacco.

Franz Kpster in Meiningen, fünfzig Jahre alt. Regisseur und Darsteller des meininger Hoftheaters.

Nachrichten

Das Ensemble des Lessingtheaters bleibt auch nach der Niederlegung der Direktion durch Otto Brahm vereinigt. Es hat eine Sozietät gegründet und aus deren Mitte Willy Grunwald zum Leiter gewählt und mit allen Machtvollkommenheiten ausgestattet.

Das berliner Lustspielhaus wird am ersten Januar 1912 von Direktor Bolten-Baeckers übernommen.

In Berlin wird auf dem Grundstück Potsdamerstraße 20 ein Einaktertheater unter Leitung des Schauspielers Kurt von Moellendorf eröffnet werden.

Max Reinhardt teilt mit, daß er, entgegen andern Meldungen, es abgelehnt habe, im Sommer 1912 am münchener Künstlertheater als Artistischer Leiter oder als Regisseur tätig zu sein.

In Essen wird der frühere Regisseur der dresdner Oper Hans Bacmeister ein neues großes Volkstheater errichten, in dem vor allem der Arbeiterbevölkerung billige gute Vorstellungen geboten werden sollen.

Die Memoiren von Ilka Palmay, die dieser Tage erschienen sind, wurden von der wiener Staatsanwaltschaft beschlagnahmt, weil sie sich auch mit einem Mitglied des österreichischen Kaiserhauses beschäftigen.

Der Deutsche Theaterverein in Pilsen schreibt die Vergebung des pilsner Deutschen Theaters für 1912/14 aus. Bewerbungen sind bis zum 30. Dezember dem Vorstand des Theatervereins zu übermitteln, bei dem auch die näheren Pachtbedingungen erfragt werden können.

Der Verband der Rheinisch-Westfälischen Theaterleiter, dem jetzt alle Stadttheater Rheinlands und Westfalens, sowie Bühnen in den angrenzenden Provinzen unter dem Vorsitz von Herrn Direktor Zimmermann-Düsseldorf angehören, hat beschlossen, eine Kommission, bestehend aus den Direktoren Zimmermann-Düsseldorf, Pester-Crefeld, Hofmann-Dortmund, einzusetzen, um Vorschläge für die Begründung einer Verbandschorschule auszuarbeiten, die möglichst schon im Frühjahr 1912 eröffnet werden soll. Der Verband hat für seine Bestrebungen, die, unter andern, die gemeinschaftliche Erwerbung von Novitäten und Gastspielabschlüsse bezwecken, großes Entgegenkommen sowohl bei Autoren und Gästen wie bei ihren geschäftlichen Vertretern gefunden und wird fernerhin alle Verhandlungen mit Gastspiel-Unternehmern durch seinen Schriftführer, Direktor Karl-Ludwig Schröder-Coblenz, führen, an den alle diesbezüglichen Vorschläge zuerst zu richten sind.

Die Presse

Fritz von Unruh: Offiziere, Drama in vier Akten. Deutsches Theater.

Vossische Zeitung: Mit rührender Naivität gattet Unruh unverkennbar lebenswahre Episoden mit den unwahrscheinlichsten Vorgängen.

Börsencourier: Einzelne liebevoll ausgeführte Gestalten, einige belebte Szenen lassen dramatisches Empfinden erkennen.

Lokalanzeiger: Bei Unruh ist fast alles richtig gesehen, und er findet echte Gemütstöne.

Morgenpost: Es brennt eine ehrliche Sehnsucht durch dies Stück.

Tageblatt: Gewiß ist in manchen Erstlingswerken auch Hoffnungsvolles. Es fehlt diesen ‚Offizieren' nicht.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne
VII. Jahrgang / Nummer 52
28. Dezember 1911

Herbert Eulenberg / von Theodor Lessing

1

... Heimat und Jugend! Immer flogen die Wolkenpferde über den Tag; die grauen Regenschwestern saßen am Himmel und weiften. Und wenn die Tränenschleier durch den hellen Sonnenschein zogen, wickelte der weinende Nebel das Feld ein und alle Menschenhäuser. Da blieb niemals ein Gegenstand klar umrissen, und das Licht hatte nie so wundersame Leuchtkraft, wie in lateinischen Landen.

Unsre Heimat, der ‚Garten der Mitte', gleicht jener kaspischen See, von welcher die Russen sagen, daß sie die großen Weltströme aufnimmt, voll der Kunde aus angebeteten Städten und weiten Ebenen, um sie in Wolken- und Nebelspiele zu zerlösen. Johann Gottfried Herder, der klare Geist mit trübem Herzen; Jean Paul Friedrich Richter, das klare Herz mit trübem Verstand, kamen aus diesem Boden. Sie hatten das tiefe blaue Auge und bewundernswerte Gedanken im Haupt, aber die Landschaft hatte ihr Blut mit Wolke getränkt, und die Regenschwestern sangen und lockten: Hinaus ins Uferlose! Da schweifte ihr Nachen, der Gefühle schwankendes Segel, hinaus in Musik, in Philosophie; und weitab verloren sich die dreimal gepriesenen Inseln, voll schönen Maßes: Hellas und Italia, unsre ewigen Traumesinseln, unsre ‚klassischen Ideale' (denn wir sind deutsch und streben zum Gegen-Ich).

Ist einer unter euch, der unsre deutschen Quasi-Kantianer lesen kann? Wer, der an Schärfe, an Methode, nein, an ehrliche Schlichtheit im Geisteshaushalt gewöhnt ist, kann ohne Unbill so eine richtige germanische Velada orakeln hören? Etwa den Hofrat Rudolf Eucken zu Jena? Aber, das ist nicht recht und nicht richtig! Denn hinterm Nebelschweif ohne Ufer blitzen tiefsinnige Blicke auf. Schaut nur hinter dieses mühelos zuchtlose orakulose Geschreibe, dann seht

und ahnt ihr, daß im Blocksberg „der Mammon glüht". Glut deutscher Herzen: das gibt Dämpfe und Rauch in den Köpfen. Aber wo Rauchschwaden wallen, brennen die großen Feuer.

2

Herbert Eulenbergs Herz ist ein großes Opferfeuer, ein deutscher Brandaltar, dazu bestimmt, daß die jungen Mädchen („Mütter der kommenden Generation"), sowie auch deren Väter, unsre hochgesinnten Primaner, welche alle „selber dichten", niederknien können in guter und angebrachter Begeisterung. Auch unsre hochgestimmten preußischen Referendare und die geistreichen Oberlehrer des Deutschen, welche am Sonntag den ‚Nero' schreiben oder ‚Hermann, den Cherusker', sie alle, deren Jambe rauscht wie unser Rhein und kraftvoll wuchert wie das Mark unsrer Runkelrübe (wenn der Keim eines Einfalls in den wohlgenährten Boden alter Sprachkultur gesenkt ward), ja sie alle, die Ewig-Kommenden, Zukunftträchtigen, Menschheitaufbessernden, sie mögen getrost einen Brief schreiben an Herbert Eulenberg. Er wird sie an seine treue Dichterbrust nehmen und Geistesmilch saugen lassen, so wie Detlev Liliencron tat. Kein Dilettant wird ungetröstet hinweggehen; und keinem Literaten wird er einen Beitrag seiner „geschätzten Feder" versagen . . .

Ich kenne eine Karikatur von Thomas Theodor Heine. Da sitzen sie, alle unsre ‚berühmten Dichter', um einen Kaffeetopf und darunter hat der boshafte Mensch geschrieben: „Wir haben alle mal gedichtet, aber diese dichten immer so fort, immer so fort" . . . Wir waren auch einmal eine der vielen ‚Hoffnungen Deutschlands'; aber dann wurden wir positiv-negativ. Und die schöne Göttin kehrte sich traurig ab und ging zu Stärkeren und hing sich in den Arm Herbert Eulenbergs und küßte ihn und fragte: Herbert, bei dir bin ich doch wohl ganz sicher? Dich küsse ich noch als Jubelgreis!

3

„Zünde mir Jerusalem in Brand, denn ich muß ein Beefsteak braten. Reiß den Weltenbau in Trümmer, daß ich Brennholz habe für einen Kamillentee! Reich Mädchen mir die rasende Pistole und in die Berge knall ich deinen Lenz." . . . Wenn der Doktor Silberstern es liest, vom Berliner Tageblatt, dann wird er notieren: Dionysisch. Und wenn es Herr Goldstern liest von der Neuen Freien Presse, was bucht dann Herr Goldstern an der österreichischen Dichterbörse? „Elementarischer Naturschrei", bucht Herr Goldstern, „Sturm und Drang", „Herzblut eines Dichters"! Denn Herr Silberstern verfügt über die erlösende Formel in jeder Lebenslage, und auch Herr Goldstern wird nie verlegen sein, wenn es sich um Tinte handelt. Für mich aber ist der Fall verzwickt. Denn ich muß bemerken, daß ich unsern Dichter durchaus nicht für dionysisch halte; und auch der elementarische Naturschrei hat manche Mücken . . .

Als die alten Germanen sich vor das Christuskreuz niederwarfen, in zerknirschender Angst vor den blutlüsternen Wölfen im gelichteten Urwald ihrer Seelen, als sie dies wilde schwache Herz in Ketten zwangen und doch wieder anbissen, anbleckten, anspieen gegen die Kette und nicht „schlechte Gewissen“ haben wollten und doch so treuherzig schlechte Gewissen hatten, ja! da war ihnen ungefähr so zu Sinne wie dem Dichter Herbert Eulenberg, wenn er gleich Schillers philosophierenden Räubern gegen die ‚Tyrannen‘, gegen die ‚Philister‘ — ja, wogegen doch eigentlich? — anwütet. Berserkertrotzige Atavismen wühlen dann in seiner hamletischen Träumerseele. Kein Ausweg aber führt in die gepolsterten Gefilde eurer gepriesenen Caféhäuser und eurer ‚modernen Literatur‘. Der arme Mann ist ganz unliterarisch. Seine Oefen glühen verschlossen. Die Kohle verstockt. Giftige Gase entstehen. Sie bedrohen die gottgeborene Flammenseele mit dem dumpfen Wüstlingtum der Phantasie. Da aber läutert sich die träumeschwere Flammenseele. Da bricht sie sich Bahn in hellsichtigen und blinden, dumpfen oder heiter erlösenden Dramen. ‚Paroxysmuseruption‘ nennt es, glaub' ich, der Geologe bei großen Vulkanen. Große glühende Berge müssen ihre Schlacken, Laven, Schlamm und Steine herausschleudern, um in klarer Flamme erkaltend sich zu befreien. Ihr sammelt dann die kostbaren und nützlichen Steine (denn dieser Vulkan speit Edelsteine empor) — aber ihr seht nicht die klare Flamme. Euch kümmert nur die ‚Leistung‘ — aber der Mensch ist mehr.

4

Die große Angst . . .: das ist das Grunderlebnis des Eulenbergschen Dramas. Bei seinen Brüdern in Griechenland hieß sie die Moira und bei den Indern das Karma. Ihr gewaltiges Symbol war jene Mythe vom Oedipus, vom Hinkefuß, der im Erbbann des Blutes lag, hoch, edel und erhaben sein wollte, und dennoch zuletzt vor dem eigenen Schicksal kopfschüttelnd dastand: „Und also kam ich unbewußt, wohin ich kam.“ Das tobt, rüttelt und berserkert nun durch die Jahrhunderte und schreit die Welt aus dem Schlaf. Das zerrt seit ewig an den Stricken der Naturgesetze und kann nicht dagegen an. Denn diese Stricke sind aus unsern eignen Nerven geflochten, und das eigene Herzblut hat sie gefeuchtet. Auch die Natur und ihre Gesetze hat unser eigenes innerstes Selbst gemacht. Und so wächst im Menschen die große Angst, das schlechte Gewissen, das kranke, trotzige Protzen mit der eigenen Individualität. Die Menschen Eulenbergs reden sehr laut aus Unsicherheit. Sie singen wie die Kinder im Dunkeln, weil sie sich fürchten. Sie radotieren gewaltig, weil sie sich schämen und ein wenig verlegen sind. Aehnlich wie unser deutscher Studentenjargon, der burschikose, bierulkige Ton der Uebertreibung nur als Schutzmantel dient für jugendliche Unsicherheit,

Zartheit, Unerfahrung, Verletzlichkeit. Im Keim sind alle Helden Eulenbergs sehr verletzlich. Aber gerade darum zu heroischer Ueberspannung und Selbstbewähr fähig, wie kein gleichmäßig gesunder und starker Mensch. Sie können sehr hoch fliegen, aber nie lange oben bleiben. Sie können nicht vom eigenen Schicksal fort und liegen, Uebermenschen mit einem Knacks, Götterbilder, die irgendwo gesprungen sind, krank am Teiche Bethesda. Sie stehen immer im Kampf und nie in Vollendung. Denn ihr Kampf ist voll geheimer Angst. Gegen die ‚Philister', ja gewiß — aber ein frohes reines Herz fehlt, welches allein solchen Kampf führen darf. Gegen die Geld- und Geschäftsmenschheit, ja — aber sie fühlen sich selber nicht unabhängig vom Geld, gleich Spinoza. Gegen Asketenmoral, ja — aber sie ängstigen sich sehr vor ihrer Hündin Sinnlichkeit. Gegen die Sinnlichkeit, ja — aber sie hassen dabei Christ und preisen Dionys. Gute Kettenrüttler und Speereschüttler sind sie: aber der größte Speereschüttler, Shakespeare, hat eine Freiheit haben wollen für . . ., dieser zartere Enkel, der sein Haus das Haus der Freiheit nennt, meint vielleicht nur eine Freiheit von . . .

Aber gleichwohl, man muß seine Grenze lieben, denn sie ist die Grenze der Heimat; man muß seine Schwächen verehren, denn es sind Schwächen der Jugend. Dieser wunderliche Sohn des Chaos, dieser passive Don Juan der Erkenntnis wird niemals ein Tänzer werden, wird immer ein Deutscher bleiben; so sehr er sich nach Süden sehnt. Darum erinnert mich sein Drama an den Vogel der Tragikomödie, den größten und schwersten aller Vögel, der nicht fliegen und nicht singen kann, den Vogel Strauß. Er ist ein Kind der Luft, er hat Flügel, er könnte fliegen, aber sein Bauch ist so dick und erdenschwer und zieht ihn immer wieder sogleich herab. Und da der schwerfällige Leib ihm verbietet, den kleinen Kolibris gleich zu sein, so ersetzt das arme, schwere und immer traurige Tier seinen Mangel durch die anständigsten und nützlichsten Tugenden. Kann es nicht am höchsten fliegen, so kann es doch am schnellsten laufen. Wie ein Pfeil schießt es durch die sandigsten Wüsten; einem mißratenen Dichter gleich, der zum geschicktesten Literaten wird. Und da die Flügel zu schwach sind, ihn hoch zu tragen, so setzt er Federn an auf Federn, von Preis und großer Kostbarkeit; einem Dichter gleich, der in den schönsten Bildern und Sprachkleinoden hypertrophiert, weil ihm das ‚Bild' nie ganz klar und rein gelingt. Und während der kleine Kolibri alle Jahr ein Ei brütet, legt der Vogel Strauß allmonatlich zwei und überläßt es bekanntlich der Sonne, sie auszubrüten.

5

Peter Hamecher (selbst ein Dichter, von dem ich einige schöne Gedichte und darunter ein wunderschönes: ‚Maria' kenne), hat das Verdienst, die erste Landkarte durch das gestrüpp- und sandreiche

Land der Eulenbergschen Kunst gezeichnet zu haben (Herbert Eulenberg, Ein Orientierungsversuch; bei Ernst Rowohlt in Leipzig). Dabei treten die mehr literarischen, aktuellen Arbeiten Eulenbergs mit Recht zurück. Denn Eulenbergs Schaffen trägt das Gepräge Nirgendheim, den Immer- und Niemalsstil. Darum muß ihm jeder Wagemut, jeder Uebermut erlaubt sein, und es wäre ein ganz falscher Gesichtspunkt, viel nach Wahrscheinlichkeit, Möglichkeit, Psychologie zu fragen. Auch die Szene Eulenbergs ist phantastisch-allgemein: verwunschene Schlösser, Parks, Wälder, Hütten, Dachkammern, Haiden und Steppen; ein großer Aufwand von Gold und Kerzen; zeitlose Leidenschaft zeitloser Menschen, deren Blut nur ein wenig zu alkoholisch rauscht. Die Kunst Eulenbergs ist so anschaulich wie die Kunst Gerhart Hauptmanns, und ihr Horizont ist weiter, ihr Himmel hängt höher; aber — ja, aber!: es ist bei ihm, wie bei den deutschesten Deutschen, bei Herder, bei Jean Paul, immer ein Beinahe, ein Im-Begriff-bleiben . . . seine Kinder kommen drei Monate zu früh zur Welt. Und sie wären doch junge Siegfriede geworden, wenn die liebe Mama sie nur drei Monate länger hätte austragen können. Denn wo Eulenberg ruhig ausreifen und wachsen ließ (die ersten zwei Akte des ‚Ulrich von Waldeck', die ersten Akte der ‚Anna Walewska', einen Teil der köstlichen ‚Schattenrisse', drei oder vier ‚Deutsche Sonette' und die Novelle ‚Das Marienbild'): da gelang ihm etwas ganz Großes. Selbst aber in halb gelungenen Dramen (wie ‚Alles um Geld' und ‚Alles um Liebe'), finden sich vereinzelte Gesichte und Offenbarungen, wie sie nur ein Dichter geben kann (zum Beispiel: der Susanne Brief an sich selber; das Totenopfer an der Leiche des Titus).

6

Wer diesen Dichter verehrt und liebt, wie wir ihn lieben und verehren, kann nur so zu ihm sprechen: Herbert Eulenberg, ich rufe dich bei deinem Genius. Hänge deinen Willen als Tafel der Gesetze dir zu Häupten; und auf der Tafel stehe dies! Erstes Gebot: Ich werde nie ein Drama auf das Theater gehen lassen — und wenn sie mir goldene Berge verheißen — an dem ich nicht mindestens ein Jahr gearbeitet habe. Zweites Gebot: Ich werde niemals für Zeitungen schreiben, noch für Zeitschriften; auch nicht, wenn sie mir jede Zeile mit Diamanten aufwiegen. Ich verbiete mir auch ihre Lektüre, als bewährten Todfeind alles Künstlerschaffens. Drittes Gebot: Ich will nicht aktuell, nicht modern, nicht sensationell sein. Ich bade meine Seele im Jungbrunnen der Mythen und Sagen meines Volks. Volkslied, Märchen, Ballade, Legende, Geschichte, das ist mein Jagdgefild.

Herbert Eulenberg! Du bist, unter hundert deutschen Poeten ein Einziger, unabhängig und reich genug, um dich abschließen zu

können. Kennst du — (deine Jedermanns-Klage über Verkanntsein, über Mangel an Anerkennung hat einen falschen Unterton) — kennst du den hoffnungslosen Schmerz derer, die den Dichter in sich hergeben, zu Markte tragen mußten, um essen, sich kleiden, mit dabei sein zu können? Weil die sogenannte Pflicht, das Brot, die Kinder, die Nötigung des Tages es so fordert? Du hättest das alles nicht nötig — und beugst dich freiwillig unter Zeitungen, Theaterdirektoren, Literaten? Was haben Kleist, Hebbel, Ibsen und Strindberg lebenslang danach gefragt? Man wird dir heute die bekannten hochtrabenden Worte geben, Erhebungen, die du mit einem Halbdutzend zeitgenössischer Roman- und Stückeschreiber teilen kannst. Und morgen schreiben sie dir ihr superkluges ‚Aber' und „Hätte er bedacht, daß . . .". Und übermorgen sargen sie dich ein in ihr Konversationslexikon. Ist das ein Leben wert? Du kannst fliegen — also hinan! Rede nicht — singe! Lasse die Feder, nütze den Fittich! Wenn, die dich heute „Deutsche Hoffnung" nennen, alle verstummen, dann erst jauchze! Sie beurteilen, wo sie Ueberlegenheiten anbringen, wo sie sich reiben können. Eisig schweigen sie vor dem Schweren. Wenn sie dich aus den klugen Augen verloren, wenn du sie nicht mehr siehst — dann erst freue dich, juble! Die Feder fort — hebe den Fittich! Die Tinte fort — schließe die Pforte!

Stella mystica / von Hans Carossa

Traum eines Toren (1898)

Wach auf, Geliebte! höre meinen Traum:
Ich stand bei dir vor einem Hochgebirg
Mit ungeheuren schroffen Ursteinwänden.
Ein Pfad verlor sich schmal in tiefer Schlucht.
Schnell kam die Nacht.
Nur höchste Zinken gipfelten noch rot.
Dem Pfad zur Seite, fernhin, öffnete
Ein grauser Abgrund starre Felsenkiefer.

So wurde Nacht,
Und eine Furcht schlich kühl um meine Schläfen —
Doch über meiner Stirn, als wär' er eins
Mit meinem eignen Wesen, schwebte ruhig
Ein Stern, ein weißer Stern, der großen Mut
In unsre Herzen goß.

Ich fühlte nun,
Wovor wir standen, und nahm deine Hand
Und sprach: Du weißt, was kommen wird.
Noch einmal bitt' ich dich: Berühre nicht,

Indes wir diesen Weg der Prüfung wandeln,
Den Stern, der über meinem Haupte leuchtet,
Den weißen Stern!
Sieh, bei der Heimat, bei der nie geschauten,
Die du gleich mir ersehnst seit jener Nacht,
In der wir uns zum ersten Mal erkannten,
Beschwör' ich dich: Sei jener Sehnsucht würdig!
Hinter dem Gipfel dort, dem zackigen,
Auf dem das Licht so still wie Schnee verging,
Träumt sie, die Heimat . . .

O wie wird dir sein,
Schwester, wenn unser Morgen sich erfüllt,
Wenn das Gefild, um das wir selig litten,
Vor uns aufgraut in österlicher Kühle,
Wenn unsre Brüder, die geläuterten,
Die stillen, seelenglühenden Pilger alle
Dem Frührot unsrer Ueberkunft frohlocken!
Von harten Lippen grüßt das ewige Lied,
Das uns verwandelt! Was wir dann noch schauen,
Hoch überm bunten Trugnetz aller Scheine,
Glänzt uns mit Urglanz an —
Die Sehnsucht schweigt, ins Ewige gerettet,
Doch wo sie klang, da gärt aufkreisende Welt!
Und dieser Stern, der wunderbare,
Wird in uns untergehn, wird uns für immer
Wahrhaft vermählen und wird glühen,
Wird uns durchglühn zu lauterm Werk und Glück . . .

So bat ich dich, so gingen wir den Weg.
Die Nacht lag schwer. Doch von dem Stern floß gütig
Ein Schimmer aus, ein Duft. Das tiefe Dunkel
Verzehrte sich darin. Was uns vorbeizog,
Schwankte vor Glanz. Bergschmetterlinge bebten,
Verführt vom Licht, aus finstern Witterhöhlen;
Sie taumelten im Dufthof, und den blauen
Schein ihres Fiebertanzes wiederholte
Die nasse glatte Wand . . .

Mir bangte nicht, doch immer steiler wurde
Der Pfad — auf einmal quoll ein Stock von Schwämmen,
Von silberbraun gedunsenen, vor uns hoch,
Und knallend, pfauchend unter unsern Tritten
Zerbarsten sie — dann qualmte gelbes Mehl
Aus ihnen auf, die reine Nacht verpestend.
Es zwang mich, still zu stehn, und ich gewahrte
Im fahlen Dunst ein schemenhaftes Leben . . .
Aus düstrer Wolke kam ein Zug von Greisen,

Die wandelten auf Feuer. Tief gebückt
Hielt jeder einen Spiegel
Und war versenkt in innigste Betrachtung —
Doch jeder, wenn er schreitend mich erblickte,
Schien mir auf einmal grauenvoll verändert,
Mit kalten Blicken so voll starren Schmerzes,
Daß ich erschrak. Und ich, das war so furchtbar,
Ich änderte mich mit. Ich alterte
Mit einem Mal, und schaudernd ward ichs inne,
Daß ich, ich selbst das war, mein eigner Geist,
Der aus so vielen schmerzerstarrten Augen
So lähmend auf mich sah — mich quälte plötzlich
Der Glanz des hellen Sterns an meiner Stirne,
Ich fluchte, drohte nach ihm, doch heran
Schlug eine schwere flammende Dampfwoge —
Erstickend rang ich, und ich war erwacht.

Und stöhnend fuhr ich auf.
Doch als ich dich bei mir sah, bleich im blassen
Gebundnen Licht der Ampel, und dich fühlte,
Dein Haar, von Träumen wie von Tau gelöst —
Da sprach ich still in mich hinein so ruhig,
Wie man zu kranken Kindern flüstert, sprach ich:
Wohin betörst du mich, törichtes Blut?
Sehr Heimweh hast du wohl nach ihr, drum rufst du
Durch tiefen Schlaf nach ihr — schlaf, schlaf mein Blut!
Und schon halb träumend schlief ich wieder ein . . .

Und wieder wandelten wir hart am Abgrund,
Und wieder über meinem Haupt der Stern . . .
Der trübe Gifthauch lag noch in den Lüften —
Da wuchsen dicht aus grauender Finsternis
Zwei schwarze Bäume lautlos vor uns auf,
Der eine schien zu wurzeln tief im Abgrund,
Der andre halb verwachsen mit dem Felsen,
Und die gewittergelben Kronen einte
Ein Schlangenleib zu schauervollem Joch.
Grün wie das Moos auf winterlichen Aesten
Glänzte der Bauch. Auf dem erdbraunen Rücken
Eiterten weiße Sprenkeln, und unruhig
Aus tiefgelb brennendem Blätterwerk
Zielte der Kopf uns Schreitenden entgegen,
Der kleine Kopf mit roten Taubenaugen,
Der eine goldne Krone trug . . .

Mein Blut rauschte vor Graun. Der scharfe Hauch,
Der schneidend aus dem engen Rachen zischte,

Bedrängte schwer das Feuer meines Sterns . . .
Ich wollte dir ein Wort voll Liebe sagen,
Doch meine Stimme zitterte, wir beugten
Die Häupter nicht — auf unsern Stirnen traf uns
Der heilige Biß — aufrecht durchschritten wir
Das namenlose Joch . . .

Wir schritten wie gefeit. Und dankbar
Hob ich den Blick zu unserm ewigen Stern —
Da sah ich über ihm, in Strahlen schwebend,
Die königliche Krone, die noch eben
Den Schlangenkopf geschmückt. Und selig
Sah ich nach dir zurück und wies empor . . .
Doch du, du sahst es nicht, du starrtest nur
Wie wunderbare Schatten — und da wars,
Nach dem gekrönten Stern . . .

Schon lichtete die Bergnacht ihr Geheimnis,
Die Dämmerung fing blau zu schwingen an.
Rings aber brannte Frost.
Die hohe Wand blieb noch an unsrer Seite,
Doch grünes Eis bis in die tiefste Höhe
Verhüllte silbern ihr Gestein. Und klar,
So spiegelklar, so glatt war dieses Eis,
Daß wir an einem scharfen Knie des Pfades
Uns selbst erblickten, hoch entgegenschreitend
Wie wunderbare Schatten, — und da war's,
Da sah ich träg vor Schrecken,
Wie sich im grünen Spiegel hinter mir
Ein Arm erhob und eine schimmernde Hand
Nach meinem Haupte griff —
Und als ich mich gewendet, hieltest du
Krone und Stern umkrampft und lächeltest
Mich tief und sieghaft an.
Und in dem Augenblick
Sah ich durch einen Riß der Gletscherkette
Vor hocherhelltem Himmel
Entbrennen ein Gewölk —
Und klar aus ihm, das purpurn dampfend aufschmolz,
Ein zitternder Glanztropfen, quoll die Sonne —
Ich sah noch sanft auflodern
Wie graue Feuer
Die Haine, die Haine der Heimat —
Und atemlos hinstarrend
Bin ich erwacht — in deinen Armen — Geliebte —
Laß Licht herein!

Aus einem Band ‚Gedichte‘, der im Insel-Verlag erscheint.

Der Scheiterhaufen

Scheiterhaufen? Holz wird von unten nach oben geschichtet und mit einer einzigen Flamme von oben nach unten erhitzt, durchstrahlt, entzündet. So ist auch Strindbergs ‚Scheiterhaufen‘. Vom letzten Akt her werden zwei hölzerne, demonstrative, eintönige, monomanisch verzerrte Anfangsakte nachträglich legitimiert und in Glut gesetzt. Bis dahin ist ‚die Mutter‘ ein Monstrum, das den Hauptreiz jeder bessern Schreckenskammer bilden könnte. Sie hat das Wirtschaftsgeld nicht verwendet, um Mann und Kinder und Dienstboten zu ernähren und die Wohnung zu heizen, sondern um einen Liebhaber auszuhalten, mit dem sie zuerst nur den Mann, später die Tochter dazu betrügt. Seit jener, dank jener grauenhaften Kindheit schleppen Tochter und Sohn einen schwachen Körper, ein verkümmertes Herz, eine scheue Seele durch ein wertloses Dasein. Da schon einmal demaskiert wird, kommen durch einen Brief des toten Vaters immer neue Schändlichkeiten dieses Mütterchens zutage — gemacht, uns völlig abzustumpfen. Aber Strindbergs Künstlerschaft versagt auch hier nicht. Eh' es zu spät ist, schlägt sein blinder Haß die Augen auf und sieht, daß die Verbrecherin genau so leidet wie die Opfer; daß sie nicht wärmen konnte, weil sie selbst gefroren hat; daß sie gewürgt hat, weil sie selbst als Kind nie frei hat atmen dürfen. Die Sünden der Eltern werden heimgesucht . . . Durch den dritten Akt ist dieser ‚Scheiterhaufen‘ ein Vererbungsdrama geworden, gegen das die ‚Gespenster‘ ein bischen spießbürgerlich wirken. Strindbergs Härte ist herrlich. Nur zweimal wird er weich: da er das Zärtlichkeitsbedürfnis der Mutter enthüllt, und da er Bruder und Schwester in einem balladesken Gemisch von Bangigkeit und Seligkeit einander umschlingen läßt. Soweit er sonst Mitleid mit dem überkommenen Jammer der Kreatur äußert, knirscht ers so wild zwischen den Zähnen hervor, daß es sich wie besinnungslose Wut anhört. Er beweist schließlich sein Mitleid weniger durch Worte als durch die Tat. Er erträgt es nicht, daß der Jammer sich fortzeugt. Er beendet ihn. Er rottet die Familie aus. Wohltätig wird des Feuers Macht, das die Kinder zeitlebens zu ihrem körperlichen und seelischen Schaden entbehrt haben. Es sind die Einfälle eines Genies, von einer schauerlich-skurrilen Wirkung ersten künstlerischen Ranges: daß die Mutter entlarvt wird, weil sie sogar das Feuer, das den verräterischen Brief auffressen sollte, zu sparsam entfacht hat, und daß der Sohn infolgedessen die Reste findet; daß zweitens wiederum

durch Feuer die Mutter zum Freitod getrieben und das Geschwisterpaar vom Leben erlöst wird. Zum Schluß glüht das Haus, das so viel Elend gesehen, feuerrot wie Strindbergs Zorn gegen eine Welt, die die Armen schuldig werden läßt und sie dann der Pein überantwortet. Hier ist es nicht blos jener Zorn gegen das Weib, jener repräsentative Zorn des ganzen Männergeschlechts, der Strindbergs Lebenswerk pantherhaft schön und erhaben durchtobt. Jetzt ist die ganze Menschheit seinem Zorne reif. Der Eidam ist nicht besser als die Mutter und die Tochter nicht schlechter als der durchschnittsgute Sohn. Aber tief ergreifend, wie der Schmerz der Tochter über die Nichtigkeit des höchsten Glücks, ist Strindbergs Schmerz über die Nutzlosigkeit auch dieses großartigen Zorns. Sie kommt ihm hin und wieder zum Bewußtsein. Dann verschleiert sich seine Stimme. Er weint nicht, aber er muß sich der aufsteigenden Tränen erwehren. Er dürfte weinen. Weinende Männer sind gut, sagt die Antike. Aus diesem Stück, auch aus seinen Bösartigkeiten, Düsterkeiten, Grausamkeiten und Unerbittlichkeiten, spricht, ruft, schreit Strindbergs Güte.

Wenn dieses Stück im Buch zehnmal, hundertmal stärker wirkt als im Theater — als Kunstwerk, nicht als Nervenfolter! — so gibt es drei Möglichkeiten: daß es ein Lesedrama ist; daß die Schauspieler schlecht waren; daß der Regisseur sich ihm nicht gewachsen gezeigt hat. Es ist trotz den Langwierigkeiten und Wiederholungen der ersten beiden Akte ein klares, normal gebautes Theaterstück, dessen Sprache von Akt zu Akt an aufwühlender Kraft gewinnt. Es hat drei bekannten Talenten und einem begabten Anfänger Gelegenheit gegeben, Strindberg treulich zu helfen, nämlich seine Menschen entweder zu analysieren oder zu zeichnen oder zu verkörpern oder aus sich herauszustöhnen. Also trifft die Verantwortung für die ungenügende und schiefe Wirkung — und dafür, daß der und jener Schauspieler in der und jener Szene nicht ausgereicht hat — den Regisseur dieses ‚Berliner Künstlerischen Theaters'. Herr Adolf Lantz hatte zwar den dankenswerten Mut, dieses Stück zu spielen, aber nicht das Ohr, seine Musik herauszuhören, nicht die Faust, es zusammenzuballen, nicht die Verwegenheit, auch gegen Strindberg Akzente zu verschieben. Die Spukelemente mußten zurückgedrängt, die Worte aller dieser Abrechnungen mit äußerstem Nachdruck eingehämmert werden. Hier wurde die billige, in ihrer Uebertriebenheit dilettantische Stimmungsmache zur Hauptsache, der kostbare Text Nebensache. Kein Wunder, daß man das Stück erst im Buch richtig kennen gelernt hat. Aber auch Herr Lantz wird zugeben, daß wir dazu keine neue Freie Bühne brauchen.

Patrys Nibelungen / von Herbert Ihering

Hebbels Nibelungentrilogie beginnt mit einem Fluch Hagens gegen das Christentum und endet mit Dietrich von Berns Gelöbnis: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“ Herrentum, das bisher nur handelte zu eigenem Ruhme, wird dienend. Reckentum, das, wenn es diente, nur Mannentreue kannte, unterwirft sich einer höheren Weltordnung. Mag dieser Schluß nun organisch sein, oder mag er nur durch die gewaltsame Hineinziehung Dietrichs von Bern und durch äußere Kontrastierungen vorbereitet werden, wie durch den Fürsten im Pilgerkleide, der demütig an Etzels prunkendem Hofe um Brot und Schlag bettelt: der Aufführung bleibt es vorbehalten, die Notwendigkeit dieses Schlusses fühlen zu lassen. Es gilt, drei Welten gegeneinander abzustufen, diese sich bekämpfen, sich durchdringen zu lassen, jeder ihren eigenen Rhythmus, ihre eigene Atmosphäre, ihr eigenes Menschentum zu geben. Zwischen dem innerlichen Heidentum, wie es sich in Brunhild, und dem innerlichen Christentum, wie es sich in Dietrich von Bern verkörpert, stehen die Nibelungen, die, von der neuen Lehre schon eingelullt, in ihrem Blut noch die Forderungen vergangener Jahrhunderte tragen. Und Hagens Tragik ist es, daß er, der noch ein ganzer Heide ist, mit seinem Schicksal sich an einen König gefesselt hat, der ohnmächtig zwischen christlichem und heidnischem Empfinden steht und sich weder entschließen kann, sich aus Hagens Unerbittlichkeit zu lösen, noch sich offen zu ihr zu bekennen. Als aber Hagen die Tat getan, als er Siegfried getötet hat, da wachsen die Halben über sich hinaus, und in ihnen erwacht der Trotz, der Ingrimm und die Treue unchristlichen Germanentums. Zum letzten Male ersteht in dunkler Pracht eine alte Welt. Finster, wissend und mit freiem Willen schreitet ein ganzes Geschlecht mit Mannen und Vasallen in den Tod, den ihnen eine Angehörige des eigenen Geschlechts bereitet, deren Schmerz und deren Rache über menschliches Maß hinauswächst. Wenn wir diese Entwicklung und dieses Ende spüren, empfinden wir auch die Notwendigkeit einer neuen Welt. An der unheimlichen Ueberspannung ihrer eigenen Kräfte ist die alte zugrunde gegangen. Eine andre Zeit bricht an, die den Frieden und den Ausgleich der Kräfte verkündet.

Von dieser Steigerung war im Königlichen Schauspielhaus nichts zu merken. Es wechselten die Dekorationen, aber die Menschen wandelten sich nicht. Es wechselten die Kostüme, aber die Personen waren dieselben, ob in Nibelungen-, ob in Hunnentracht. Der erste Auftritt hatte das gleiche Tempo wie der letzte, nur im Aeußerlichsten unterschieden sich Brunhilds, Gunthers, Etzels und Dietrichs Welten. Und nirgends spürte man den Tritt des Todes. Herr Patry ist ein sehr sorgfältiger und behutsamer Regisseur, aber es fehlt ihm jeder Ueberschuß, jeder Funke, jede Phantasie, jedes Temperament. Wir sind heute soweit, daß wir über eine Regie nicht mehr ernsthaft diskutieren können, deren Ehrgeiz nur darin zu bestehen scheint, eine gute Fleißzensur zu bekommen. Die alles Zeremonielle mit Würde betont und

nur auf Repräsentation mit dekorativer Umständlichkeit bedacht ist. Herr Patry ist weder psychologisch scharf genug, um innere Beziehungen zwischen den Personen aufzudecken und geheime Zusammenhänge plastisch zu gestalten, noch hat er ein Gehör für den verborgenen Rhythmus einer Szene, noch ein Gesicht für ihre spezifische Atmosphäre. Er kann nicht gliedern, nicht zusammendrängen und nicht auflösen. Er läßt mit derselben Bedächtigkeit die wichtigste wie die unwichtigste Szene sich abspielen und kennt keine Verschiebungen und Verkürzungen. Das Kennwort seiner Regie ist: Breite. Alles wird auseinandergezogen, gemäßigt und auf eine mittlere, laue Temperatur gebracht. Für Hebbel fehlt ihm alles. Er ist nicht hart, nicht knapp, nicht verschlossen. Er ist weich, mitteilsam und geschwätzig. Er läßt den Personen viel zu weiten körperlichen und seelischen Spielraum. Statt ihr Schicksal noch enger aneinander zu ketten, löst er ihre Gebundenheit. Und was Zwang ist, scheint bei ihm Zufall. Was Notwendigkeit ist, scheint Möglichkeit. Er hat aber auch die ‚Nibelungen' nicht verstanden. Für das, was fehlte, brauchte nicht mangelndes Verständnis, sondern nur Unfähigkeit, das Erkannte in szenisches Leben umzusetzen, verantwortlich sein. Für das aber, was da war, muß auch das Verständnis eintreten. Patry unterbricht die Linie der Entwicklung, indem er schon ‚Siegfrieds Tod' mit christlichen Chorälen schließen läßt. Das ist im äußerlichsten Sinne natürlich möglich: die Nibelungen, die die Gewohnheiten der christlichen Kirche angenommen haben, werden eine Bestattungsfeier mit Gesang schließen. Es ist aber dramaturgisch falsch, weil der strenge, sparsame Hebbel einen melodramatischen Abschluß nicht vertragen kann, und weil gerade da, wo mit Kriemhilds schneidendem Wort: „Es mag geschehen! Denn hier ists überzahlt!" das elementarste Heidentum wieder aufsteht, auf die Tragödie des Unfriedens, der Rache hinübergeleitet wird, von der der Zuschauer nicht durch verfrühte christliche Gefühle abgelenkt werden darf. Die überladen prächtigen Dekorationen sind im Schauspielhaus wohl kaum Sache des einzelnen Regisseurs. Aber es muß wieder betont werden, wie unnütz der große Aufwand vertan wurde. Denn alle diese bis ins Detail ausgepinselten Kulissen, die mit jeder Einzelheit eine barbarische Kultur vortäuschen wollten, erweckten keine Illusion. Der Raum blieb tot. Die Dekorationen glichen jenen Museumszimmern, die aufgebaut werden, um den Stil des Jahrhunderts, den ihr Inhalt vertritt, zu veranschaulichen.

Die Regie also hat überall versagt. Und sie wäre das Notwendigste gewesen, weil die Schauspieler von sich aus gar keine Beziehungen zu Hebbel hatten. Nur Frau Poppe gab mit ihrer herben, gehemmten und doch elementar ausbrechenden Brunhild wenigstens Hebbelsche Fragmente, und Fräulein Thimig hatte als Gudrun dumpfes Verwundertsein über sich selbst. Herr Kraußneck ist für den Hagen zu bürgerlich. Er wollte über sich selbst hinauswachsen und geriet dadurch in den ersten Teilen oft in ein falsches Intrigantentum, im letzten in eine allzu betonte Mannhaftigkeit. Frau Willig ist für mich als Kriemhild unmöglich, weil sie auf einem ganz andern Niveau als Hebbel steht. Ihrer glatten Routine ist allerhöchstens Schiller zu-

gänglich. Staegemann hat für den Siegfried weder das innere noch das äußere Format. Und den Dietrich, den Rüdiger, den Etzel und den Hildebrand dieser Vorstellung kann man auf jedem Provinztheater wiederfinden.

Der deutsche Shaw / von Erwin O. Krauß

Es ist jetzt schon sehr viel über Trebitschs Shaw-Verdeutschung geschrieben worden, sehr viel, von verschiedenen Seiten und aus verschiedenen Gründen. Auch deshalb, weil bei uns jeder Angelegenheit das Filigran der Alltäglichkeit, das Gewicht der Bagatelle genommen und — kurz — mit philologischer Gründlichkeit (jeder Deutsche hat ja etwas von einem Philologen) so viel Bewegung gemacht wird, wie es in wirklich lebendig bewegten Ländern nicht der Fall ist. Wenigstens dringt der Lärm der Fachsimpelei und des Fachneids dort nicht so leicht in den Schmutz der weiteren Oeffentlichkeit. Das ist einer der Punkte, die für mich die Sache Shaw-Trebitsch und ihrer Freunde und Widersacher zu einer nicht sehr erquicklichen machen. Aber dann liest man dies und das von Shaw, über andre und über sich selbst, und immer alles mit der ihm eigenen Selbstverständlichkeit gesehen (und gewertet), und wird leicht und lacht und vergißt, vergißt unter anderm auch, daß man ja eine ungenügende Uebersetzung gelesen haben soll. Das sind dann sehr angenehme Ueberraschungen. Und versucht man, sich einen dieser in ihrer Optik, wider den Willen des Autors beinahe, immoralisch-freien und nach allen Seiten hin beweglichen Dialoge (um nicht Dramen zu sagen, da sofort so und soviele zünftige Dramatiker dagegen Protest einlegen werden) — versucht man also, sich die Lektüre zu vergällen, und liest philologisch rechts den Text und links die Uebersetzung oder links die Uebersetzung und rechts den Text und vergleicht man beides auf das gute, bei Shaw freilich so unendlich englische, so unglaublich biegsame Englisch und auf das Deutsch der Uebersetzung hin, so kommt man — ungefähr — zu folgenden Ueberzeugungen.

Erstens. Das Englisch Shaws, die spezifische Agilität Shaws ist ins Deutsche sehr schwer zu übertragen, ist mit deutschen Mitteln vielleicht wieder nur durch einen Sonderfall, wie es eben Shaw ist, herauszubringen.

Zweitens. In der Uebersetzung finden sich Fehler, ja; nicht viele zwar, und dank der deutschen Gründlichkeit kennt man sie, was sie doch unschädlich genug macht. Aber und noch einmal aber: die Uebersetzung ist durchweg glatt lesbar, und ich bin mir nicht bewußt, an der Hand dieser Uebertragung Shaw mißverstanden zu haben, meine vielmehr, daß er uns genügend verständlich wird, außer wenn man ihn nicht verstehen kann oder will.

Drittens. Ein Geheimnis: auch Philologen würden wohl einige dieser Fehler gemacht haben — nur daß ihr Deutsch wahrscheinlich nicht lesbarer geworden wäre.

Es ist nun nicht meine Absicht, diesen Fehlern im einzelnen nachzugehen. Mag sie jeder für sich finden oder nicht finden. Findet er sie, so hat er seine Genugtuung, und findet er sie nicht, so kann er dies seiner Unkenntnis des Englischen oder des Deutschen oder der durchschnittlichen Güte oder — philologisch und präsumtiv gelesen — Unterwertigkeit dieser Uebersetzung zuschreiben. Uebrigens sind der Irrtümer, da man einmal so sehr sich darauf zu beziehen liebt, in dieser sorgfältig revidierten und umgearbeiteten dreibändigen Neuausgabe (bei S. Fischer in Berlin) nicht mehr als in jeder andern Uebersetzung auch, und gegen den Dialog dürfte jetzt wohl niemand etwas einzuwenden haben. Unter allen Umständen wird der Leser in dieser Ausgabe sehr viel Gutes, und ob er Shaw kennt oder nicht, sehr viel Vergnügliches finden, was mir — im Augenblick wenigstens und nach der Lektüre Shaws — wichtiger ist als jeder ‚Standpunkt', der Shaws nicht ausgenommen. Hier ist der beste Shaw vereinigt, und wenn wir in einer ähnlichen Ausgabe auch einige seiner spätern Dramen, ‚John Bull's other Island', zum Beispiel, und ‚Man and Superman' bekommen, so haben wir alles, was von Shaw für die Literatur wichtig ist, schön beisammen, eine respektable Leistung, für die man letzten Endes doch Siegfried Trebitsch verpflichtet ist. Und sicherlich darf man nicht vergessen, daß auch der Schlegelsche Shakespeare reich an Fehlern ist, ja daß Ungeheuerlichkeiten, die sich Schlegels Frau bei den Korrekturen erlaubte, durch nahezu hundert Jahre mitliefen, daß nur die Schlegelsche Uebersetzung gespielt wurde, und — daß man Shakespeare doch verstanden hat.

Ein Monograph der Regiekunde / von Arthur Sakheim

Das Buch über Regie müßte ein buntes Königreich der Gärten und der Meere sein. Ein Buch der Leidenschaften und des Lebens. Jemand würde darin von Menschen und Dingen erzählen, und doch würde er selbst all diese Seiten ausfüllen.

Regiekunst ist Alchymie. Wir suchen den Stein der Weisen und freuen uns nicht eben, wenn es langsam geht. Am Doktor Hagemann aber, der tüchtiges Wissen mit frischen Allüren vorträgt, ist nichts irrational, wiewohl Klugheit und Erfahrung ihn zwingen, sich zuweilen nach phantastischeren Möglichkeiten zu sehnen. Und immer wieder bricht es durch: wie Angst vor dem Temperament, wie ein Verneinen des Unmittelbaren, Glutenden, Starken.

Sein Buch von der Kunst szenischer Darstellung (‚Regie‘, Dritte Auflage, bei Schuster & Loeffler in Berlin) ist darum zu einer Regiebibel für den aufgeklärten Weihnachtstisch mimender Bürger geworden. Mit Beharrlichkeit, mit Starrsinn sind darin Sachlichkeiten zusammengetragen und zu schier systematischen Berichten ausgesponnen. Nicht einen Augenblick wird Carl Hagemann mysteriös, nicht ein einziger himmelhochjauchzender Superlativ entringt sich der asketischen Aesthetik dieses intelligenten Monographen der Regiekunde. Wohin ich blicke: überall wohlgepflegtes Wissen und literarisch gestützte Kraft. Schließlich überkommt den Leser trübe Kälte, und er sagt sich: Nun, ja; so spricht ein anständiger und strebsamer Mensch. Dessen Theoretik nicht prunkt und sich nicht mit Sentiments drapiert. Der nicht Stimmungen gibt, sondern solide Beschreibungen macht. Was ist eine Kulisse? (Also könnte man die gesamte Angelegenheit umschreiben.) Was eine Drehbühne, Schiebebühne, Versenkbühne? Was ist ein Souffleurkasten?

Histrionen sollen von den Piedestalen gestürzt werden; Schauspieler keinen Gallimathias verzapfen; Kritiker tun gut, sich auf jener eigenartigen Insel, die man Theater nennt, gründlich umzusehen. Ich finde diese Ansichten höchst ersprießlich. Hagemann, der Theoretiker, ist ein typischer Positivist, vielleicht aus Anlage. Schwerblütiges Hin- und Herdenken umrankt die nüchternen, heute vollkommen approbierten Wahrheiten. Wahrheiten, die so wahr sind, daß man schon an der einen und andern zu zweifeln anfängt.

Er baut. Mit schönem Sinn für die vornehme Linie. Nicht Maler noch Dichter von Natur. Die zentralen und nicht zentralen Ideen seiner Inszenierung sind architektonische Probleme. Eine konstruktive Leistung war sein mannheimer ‚Hamlet‘, eine konstruktive auch etwa sein hamburger ‚Götz‘. Dergleichen nimmt sich zeitweilig hübsch aus. Und versagt dann plötzlich, wie bei Lustspielen Shakespeares, wie bei Ibsen.

Oder bestand der ‚Baumeister Solneß‘ des Deutschen Schauspielhauses aus ‚Visionen‘ des Regisseurs? Gab er da — um es weniger pathetisch zu sagen — sein Gefühl? Gewiß nicht; und man braucht durchaus kein Savonarola des Ibsenismus zu sein, um aus dem schmiegsamen, seelisch reichen, wennschon allzu kühlen Robert Nhil einen Solneß, aus Daisy Orska, die das lyrische Organ und wahrscheinlich die Lebensglut einer Märchenprinzessin aus Halbasien, aber zu wenig Sinn für dramatische Gliederung der Rede hat, eine Hilde machen zu können.

Hagemann ist ein angenehmer Führer durch das Gewühl der Tatsachen und Probleme. Ein Führer, der zu viel Ehrfurcht vor

gewissen Vokabeln hat. So vor der Vokabel ‚stilisiert‘. Ein Inszenierer, der (namentlich theoretisch) sehr stark das Wie betont. Aber man frage mich nicht, ‚was‘ dabei herauskommt. Was dieser Künstler zu sagen hat. Wo sein Schmerz, seine Angst, seine Freude, sein Zittern leben. Ich denke nicht an laute Tragödien und kategorische Kontraste. Nur kommt, wenn er ein (ganz gewiß technisch nicht fleckenloses) Seelendrama allerersten Ranges, wie eben den ‚Solneß‘, inkarniert, nichts Seltenes, nichts Apartmenschliches heraus. Sondern ein Stück. Hagemanns ‚Solneß‘ erzählt nichts. Nichts von einer Menschenseele; nichts von prophetischen, lyrischen, epischen, dramatischen Visionen, nichts von Fieber und Leidenschaft. Es lebt nicht in den Schauspielern das Ebenbild des Regisseurs.

. . . Er ist nur ein Sehnsüchtiger. Dem lebendige Kunst ganz gewiß ernste Arbeit bedeutet und unter der Hand zu ‚literarischer‘ Kunst wird.

Kawakami / von Hanns Fuchs

Es ist sehr lustig, aber ausgerechnet in dem ganz und gar unexotischen Hannover habe ich einmal eine Stunde mit Kawakami und der Sada Yacco verbracht, und wenn natürlich aus dieser mehr als flüchtigen Berührung keine Bekanntschaft oder gar eine ‚Beziehung‘ wurde, wie man im Literatencafé sagt, so taucht er doch oft genug in meiner Erinnerung auf, dieser seltsame Mensch, den sich jetzt der Tod mitten aus seiner Arbeit geholt hat.

Ein Zufall brachte mich in seine Nähe. Ich kam dazu, als er und die Yacco mit heißen Augen in der Kulisse standen und zusahen, wie ihre deutschen Kollegen draußen Schnitzlers ‚Abschiedssouper‘ spielten (womit der Abend des japanischen Gastspiels eröffnet wurde). Ein englischer Impresario, oder so etwas ähnliches, stand neben ihnen und verdolmetschte dies und das und fragte mich, der ich die Gelegenheit wahrnahm, mir die fremden Gäste recht aus der Nähe anzusehen, plötzlich nach Schnitzler —: ob er sehr bekannt sei, ob er noch mehr Stücke geschrieben habe, ob er viel gespielt würde. Ich antwortete englisch, und als Kawakami das hörte, wandte auch er sich an mich, und seine erste Frage war, ob ich vom Theater sei. Das gerade nicht —: aber wenn man schreibt, gehört man vielleicht doch ein wenig dazu. Ich sagte also: Schriftsteller, und das schien ihn zu freuen. Er lud mich gleich zu einer Unterredung ein, denn er müsse mit mir über deutsche Stücke sprechen.

Mein Gott —: ich war jung, japanische Schauspieler trifft man nicht jeden Tag, und ich hatte das Gefühl, es sei eine Art von Kultur-

mission, einmal für das deutsche Drama eine Lanze zu brechen. So nahm ich mit Hochgefühl die Einladung an, obwohl ich immer gegen alles, was an Menschen aus Japan kommt, eine Abneigung gehabt habe.

Wir blieben also nachher zusammen und sprachen. Frau Yacco saß schweigend, starr und mit gesenkten Augen daneben. Wenn sie einmal fragte, war es so, als müßte sie jedesmal um Entschuldigung ob solcher Kühnheit bitten. Sie, die auf der Bühne so vielgestaltig war, saß da wie eine Puppe, wie eine Figur. So gar nichts von ‚Schauspielerin' war an ihr, und es ist sicher, daß die Duse, mit der man sie so oft verglichen hat im Leben ganz anders ist als die kleine Japanerin mit den schlanken Händen.

Aber er! Lebendigeres Leben habe ich kaum je gesehen. Und er war im Leben genau wie auf der Bühne: heiß, übersprudelnd, voll von Leidenschaftlichkeit. Beim Auftreten hat man ihn ein wenig gar zu sehr neben der Yacco übersehen, und wenn man hinsah, dachte man, sein Springen und Gliederverrenken, sein Pfeifen, Zischen und Zappeln sei mehr Akrobatik als Schauspielkunst. Ein sprühendes Temperament war er sicher.

Also wir sprachen von deutschen Stücken, und ich habe ihn besonders auf den ‚Fuhrmann Henschel' hingewiesen. Als er nach Schnitzler fragte, habe ich von ‚Anatol' und der ‚Liebelei' erzählt, Stücken, die ich liebe, ohne sie nachzufühlen. Aber er winkte schnell ab: „Das ist nichts für uns. Wir wollen Handlung, keine Träume auf dem Theater."

Und mit diesem „Wir wollen" war er bei seinen Plänen angekommen. Er wollte sich ein Theater bauen, er wollte europäische Stücke in Japan spielen, er wollte die japanische Bühne reformieren, er wollte die japanische Schauspielkunst reformieren, er wollte eine Zeitschrift gründen, er wollte, er wollte. . . .

Es ist ihm alles gelungen: das Theater, die Zeitschrift, die Bühnenreform, die neben der Yacco auch andre Frauen auf die Szene brachte, die Reform des Spielplans — er hat Shakespeare, ja sogar Ibsen gespielt. . . .

Wie lebte er, als er das alles erzählte! Wie glühten seine Augen, wie sprach sein Gesicht, dieses gelbe, japanische Gesicht, das sonst bei seinen Landsleuten so starr ist wie eine Maske.

Und es ist ja wohl auch eine Maske. Der Schauspieler aber, gerade der Schauspieler, mußte die Maske abwerfen, die von den Japs sonst immer in Europa getragen wird. Er verhüllte sich nicht. Er zeigte uns, was er wollte, was ganz Japan will —: sie wollen überall im Wettbewerb sein. Und das fängt niemand an, solch Unternehmen, ohne die Hoffnung auf den endlichen Sieg.

Es war eine reiche Stunde, dieses Gespräch mit Kawakami, und es war mehr als die Begegnung mit einem exotischen Schauspieler.

Rundschau

Der Schmuck der Madonna

Dieses Werk ist wieder einmal eine kräftige, theaterwirksame Oper, wie sie lange nicht geschrieben wurde. Mit der Beilegung solcher Epitheta geschieht dem Komponisten Wolff-Ferrari, der auch zugleich der Erfinder der Handlung ist, kein Unrecht. Denn er gibt uns, was not tut, und ist nicht nur Textfabrikant, sondern auch Poet dazu. Lange genug sind wir genarrt worden mit aesthetischen Reflexionen. Nun haben wir in Wolff-Ferrari, dem früheren Buffonisten, einen Mann zu begrüßen, der weiß, worauf es beim Theater ankommt, und der zugleich musikalische Potenz genug ist, um seine Ideen in die Wirklichkeit umzusetzen. Er gibt Leben, Drama und Musik die Fülle. Denn darüber kann kein Zweifel sein: mehr als die Kurfürsten-Oper dartun konnte, steht in diesem ‚Schmuck der Madonna'.

Eine Oper, deren Handlung dem neapolitanischen Volksleben entnommen sein soll, hat das ererbte Recht, nach Blut zu riechen. Der Dolch Alfios und Canios schwebt über den Brettern — anders geht es in Italien nicht. In unserm Falle besiegelt sogar noch ein Haarpfeil den Liebesbund. Und doch liegen hier die Konflikte tiefer. Statt des Mordes aus Rache und Eifersucht haben wir doppelten Selbstmord. Nicht der Nebenbuhler wird vom Liebhaber auf echt italienische Weise ‚gerächt', sondern die ‚Erlösung' (als Nachklang Wagnerscher Theorie) wird durch selbstgewählten, selbstbereiteten Tod als Ende mit Schrecken herbeigeführt. Die Handlung ist außerdem gut opernhaft aufgeputzt. Sie bietet mit der Benediktion, mit der charakteristischen Abwechslung zwischen turbulente Karnevalsszenen und brünstigen Ritusübungen dem Komponisten vielfachen Anlaß zu großen chorischen Wirkungen und Kontrastierungen. Davon hat Wolff-Ferrari im ersten Akt zu starken Gebrauch gemacht und die Exposition dadurch unnötig verbreitert. In den andern Akten, die wohl auch zuerst entstanden sein dürften, ist eine weisere Verteilung zu beobachten. Da wirken die geschlossenen Szenen als ‚Nummern' viel stärker. Ständchen und Liebesduett im zweiten Akt, die Orgie im dritten Akt und der ekstatische Schluß: das sind Stücke, wie sie in der modernen Opernliteratur zu den Seltenheiten gehören.

Aber wertvoller noch, als Aufbau der Handlung, ihre spannende Entwicklung und die Verwendung komponierbarer Effekte in Volksszenen, Tanzliedern, Ständchen und Prozessionen, finde ich eine poetische Idee, die manchmal unter den Aeußerlichkeiten des Opernlärms zu verschwinden scheint, die aber durch die Kraft des Komponisten doch zu ihren Wirkungen gelangt. In Zolas ‚Sünde des Priesters', der von Max Oberleithner in den ‚Abbé Mouret' veropert wurde, ist dies Problem durchgeführt. Dort ist es

eine Sechzehnjährige, die, von allen dumpfen Trieben des Reifens erfüllt, dem Priester das Geheimnis der Schöpfung zeigt und ihn gesund macht. Sie stirbt an ihrem erwachten Blut, dessen Rauschen sie zermartert, zum Wahnsinn treibt, das ihren Leib, der empfangen hat, zu Tode zerstört, während der Abbé sie von sich stößt. Nackter, brutaler, ungebärdiger, aber nicht minder ehrlich und ergreifend, ist das Sehnen nach Weibwerdung, das aus Wolff-Ferraris Naturkind Maliella schreit. Ihr verzehrendes Feuer hat auch ihren Pflegebruder erfaßt, dessen religiöse Schwärmerei, dessen Bitten zur Madonna ja auch nichts andres sind, als die Sehnsucht nach Erlösung durch die Liebe. Die Tragik dieses Erwachens besteht darin, daß es zum Untergang beider führt. Beide sind zu Verrätern geworden. Der Jüngling hat den Schmck der Madonna geraubt, um zum Ziel zu gelangen; das Mädchen gibt sich ihm, in Gedanken an den andern, im Rausch des Blutes, in der Verblendung der Sinne. Notwendig büßen beide ihre Schuld mit dem Tode.

Daß die Hauptszene der Oper, eben dieser Schluß des zweiten Aktes unterm Orangenbaum, die im norddeutsch-bourgeoisen Sinne ‚gewagt' ist, in der musikalischen Gestaltung von tiefer Wirkung war: das spricht für den Komponisten mehr, als der effektvolle Ausbau der andern Szenen. Hier hat er es verstanden, sowohl die visionär-trunkenen Reden des Weibes, wie das ängstliche Liebesstammeln des Mannes mit wenigen Strichen zu zeichnen. Er umgibt diese Szene im Mondschein mit raschelnden Bratschentremolos, mit seufzenden Geigen und Harfenglissandos, mit choralartigen Posaunenakkorden und inniger Ekstatik, und hebt sie damit in reinere Höhen.

Moris hatte viel Fleiß auf die Einstudierung verwandt. Szenisch ergaben sich bewegte und auch stimmungsvolle Bilder; die letzte Szene denke ich mir mystischer, weihevoller. Mit größern Mitteln wäre aber, besonders im ersten Akt, Bedeutenderes zu schaffen gewesen. Mehr als ‚wacker' sind die Träger der Hauptrollen, Ida Salden als Maliella, Frederich als Gennero und Zawilowski als Rafaele, nicht zu nennen. Aber das Orchester unter Mehrowitz zeigte wieder, daß die musikalische Basis der Kurfürsten-Oper gut ist. Nun tue Geld in deinen Beutel und engagiere einige beschäftigungslose Sänger. Ich sah beim ‚Schmuck der Madonna' einige im Publikum sitzen, die besser auf die Bühne gehört hätten.

Fritz Jacobsohn

Umschwung in Heidelberg

Bis vor kurzem sah es im Heidelberger Stadttheater trüb aus. Das ist, nachdem die Firma W. E. Heinrich ihr Geschäft aufgegeben hat, anders geworden. Zwar: vieles wird uns auch der neue Direktor, Herr Meißner aus Halberstadt, schuldig bleiben, manches schuldig bleiben müssen. Aber er zeigt doch den Willen zur Arbeit und Ehrfurcht vor dem Dichtwerk. So brachte er in der kurzen Zeit seines Wirkens Kleist, Molière und Schillers ‚Wallenstein' zu Ehren, strebte in der Oper kluge Reformen an und

ist auf dem Wege, der Stadt Heidelberg ein richtiges Theater zu geben. Das ist schon etwas, und die in der regen Universitätsstadt nicht eben geringe Schar der geistig Interessierten dürfte sich dann und wann wirklich im Parkett sehen lassen, statt die Nase zu rümpfen und gelegentlich vorkommende Entgleisungen ironisch zu glossieren. Leider konnte eine Aufführung von Herbert Eulenbergs ‚Natürlichem Vater' die Trägen noch nicht aufrütteln. Sie wurde von Direktor Meißner im Verein mit der Akademischen Gesellschaft für Dramatik veranstaltet, deren Leiter, Richard Weißbach, die löblichsten literarischen Ziele hat. Natürlich war es nicht möglich, die Sprunghaftigkeit, die psychologische Klüftung des Eulenbergschen Stückes durch einen besonderen Stil auszudrücken: das hätte die Kraft williger Provinzmimen denn doch erheblich überschritten. Immerhin stand man vor einer nicht körperlosen, nicht saftlosen Aufführung, die Eulenberg hilfreicher war, als man sich hatte träumen lassen, die das romantische Element zwar mitunter derb durchbrach, aber im ganzen erfreulich wirkte. Jedenfalls war es schon eine Leistung, daß Eulenberg in der kleinen Stadt Heidelberg überhaupt gespielt wurde. So wäre denn zu wünschen, daß dem arbeitsamen Herrn Meißner Anerkennung auch von der Seite gezollt würde, die sie ihm noch vorenthält: von der Stadtverwaltung. Wenn sie die kümmerliche Subvention nicht erhöht, dann wird, dann muß der Kunsteifer des neuen Direktors nachlassen, und man wird wieder einmal vom Philisterium um Hoffnungen betrogen worden sein. H. Meister

Iphigenie

Ich habe im allgemeinen keinen Sinn für Luxusdrucke. Jener schönen Jugendzeit zwar ist man entwachsen, wo alles Aeußere mit grimmiger Verachtung als philiströs, gemein, nichtig behandelt wird, wo man mit einer gewissen Vorliebe aus den zerschlissensten Reclamheften den Geist der Wissenschaft und Poesie zu sich nimmt und es für eine frivole Oberflächlichkeit hält, auch nur zu bemerken, wie das Buch aussieht, aus dem man eben die erhabene Weisheit schöpft. Wenn im Menschen die Besitzgefühle erwachen, so will er, als geistiger Arbeiter, auch gerade in seinen Büchern ein Stück Heimat und Sicherheit haben. Daß also ein Buch haltbar gebunden ist und manierlich aussieht, dafür habe ich inzwischen denn doch allerlei Sinn entwickelt. Aber nicht für Luxusdrucke, nicht für jene Orgien des entfesselten Kunstgewerbes, wo Drucker und Binder und Zeichner unter der Regie eines höchst genialen Verlegers für irgend einen sehr beliebigen Text ein fabelhaftes Gewand dichten. Dies empfinde ich als fast so sinnlos, wie gewisse fabelhaft raffinierte Theateraufführungen, bei denen das Drama als eine ziemlich entbehrliche Partitur erscheint. Nur ganz wenige Bücher gibt es, die für mein Gefühl überhaupt ein mehr als solides und besten Falles charakteristisches Gewand verlangen, denen ein Festkleid überhaupt zu Gesicht steht. Und auch solch ein Festkleid sollte dann mehr in dem Adel und der Gediegenheit des Materials als in beson-

dern artistisch-technischen Kunststücken bestehen.

Solch ein edles Gewand hat nun aber soeben dasjenige Werk erhalten, das es für mein Gefühl vor allen andren Werken deutscher Dichtung am meisten verdient: in den Drugulin-Drucken des Verlages Rowohlt in Leipzig erschien Goethes ‚Iphigenie'. Ein hoher, schlanker Pappband, nicht mehr Taschenformat, doch kein Foliant; von rein weißer Farbe und nur oben dicht unter dem Rand in schlichter Goldschrift: Goethe/Iphigenie. Innen, auf glattem, weißem und doch nicht glänzendem Papier, in reicher Raumverteilung das Schwarz einer großen, klaren Antiqua, mit schweren, geraden, unverschnörkelten Initialen. Die Personennamen und die Bühnenanmerkungen (deren Geringfügigkeit hierdurch auffällt) sind in roter Schrift gesetzt. Und dagegen könnte man etwas einwenden: die Wichtigkeit dieses doch nur technischen Zubehörs am Drama scheint durch den Rotdruck übertrieben, und die dritte Farbe nimmt an Ruhe und Würde doch vielleicht mehr fort, als sie an Schönheit und Reiz hinzubringt. Dies ist aber auch die einzige Ausstellung, die ich zu machen wüßte.

Im übrigen steht dies Gewand unvergleichlich gut zu dem edlen Gesicht des Werkes. Wenn man in diesem Bande liest, so kommt durch Hand und Auge ein leiser Eindruck zu uns, der als eine bescheidene, rein harmonierende Begleitmusik der Goetheschen Verse gelten darf. Und ich habe ein Gefühl wirklicher Dankbarkeit, dieses Buch in dieser Gestalt zu besitzen. Denn für mich ist es das Buch der Bücher. Sie erscheinen uns ja meist so lächerlich, so ahnungslos pedantisch, diese Fragen nach dem Lieblingsbuch, nach ‚dem' Buch, das man auf die bekannte wüste Insel mitnehmen würde. Und doch, innerhalb der deutschen Dichtung hätte ich nicht lange zu wählen. ‚Iphigenie' ist das Mittagswerk unsres größten Künstlers und reichsten Menschen. Es steht im Herzpunkt des Goetheschen Lebens und damit im innersten Zentrum unsres ganzen geistigen Daseins, unsrer Kultur. Es hat noch die ganze Gefühlsglut der Jugend und schon alle Weisheit des Alters. Es ist noch ganz individuell und doch schon ganz typisch. Es ist im vollsten Sinne dramatisch und im höchsten lyrisch. Es ist mehr, als der junge oder der alte Goethe je vermocht hat. Es ist einzig schon durch seine ganz gerundete Vollkommenheit, in jeder Verszeile erschütternd bis zu Tränen.

Wer die Wege unsrer Schaubühne hinab- und hinaufschaut, der kann am Schlusse dieses Jahres nichts tiefer beklagen, als daß wir keine Bühne haben, die dies mittelste Werk unsrer ganzen künstlerischen Kultur in würdiger Weise darstellt, daß wir keine Schauspielerin haben an den in Betracht kommenden Bühnen, von der wir eine Iphigenie auch nur wünschen möchten. Und man kann in das neue Jahr hinein keinen besseren Wunsch schicken, als daß aus einer tiefen Klärung und Festigung aller Kräfte uns die Darstellerin und der Regisseur erwachsen mögen für Goethes ‚Iphigenie'. Julius Bab

Aus der Praxis

Regiepläne

Redigiert von Gustav M. Hartung

Lanvâl

Drama in vier Akten von Eduard Stucken

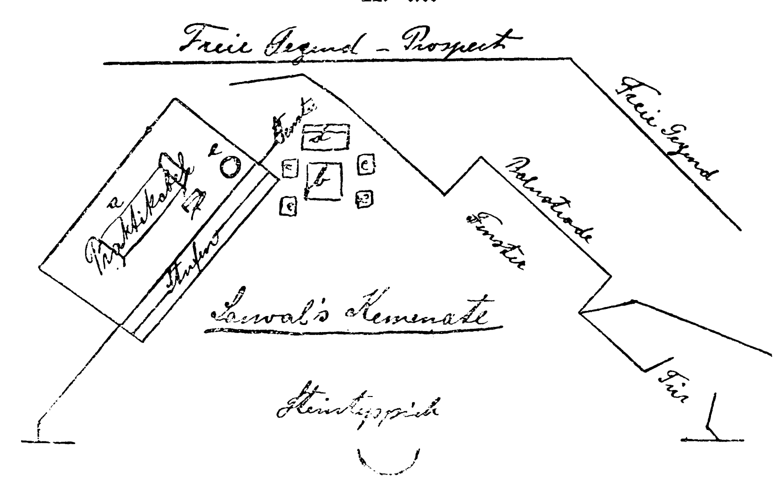
Bühnenvertrieb: Felix Bloch Erben, Berlin; Buchverlag: Erich Reiß, Berlin

Regieplan nach der Aufführung am Hofburgtheater, Wien

I. Akt

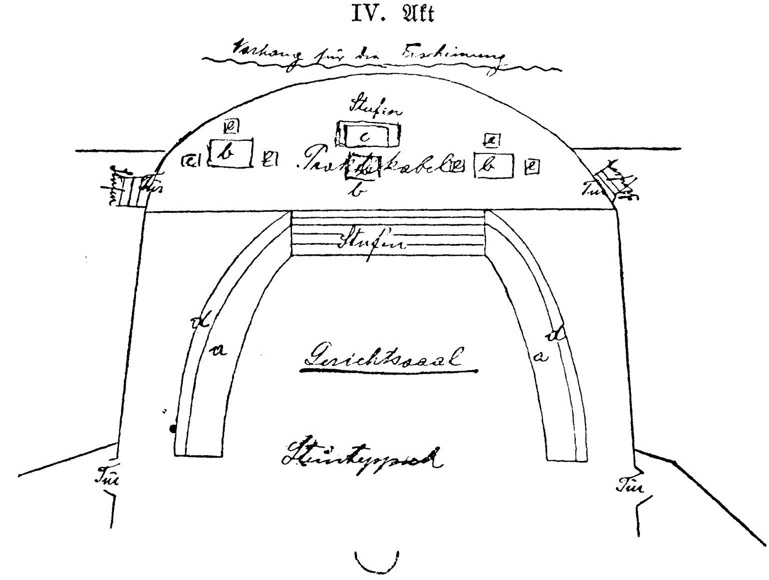
III. Akt

II. Akt



a) Bett mit Matratze, mehreren Polstern; b) Tisch, darauf ein Buch; c) Stockerln; d) Truhe mit Rückteil; e) Säule, darauf Schild und Schwert; f) Schemel, darauf ein Kamm.

IV. Akt



a) Zwei halbrunde Tische, unten weiß gedeckt, darüber schwarze Samtdecke; b) drei kleine Tische, unten weiß gedeckt, darüber schwarze Samtdecke; c) Thron; d) Bänke; e) Stockerln.

König Artus: Gelber, reich mit Steinen besetzter Helm; lange violette Samttunik mit hochroten Aermeln; schwarze Lüsterhose; rote Seidenstrümpfe; rote Samtschuh mit Goldputz; Bronzegürtel mit Steinen; großes Schwert mit roter Samtscheide; hochroter, sehr langer Seidenmantel mit Goldputz; Hermelinkragen. — Umzug: Tragleib mit Goldputz; langer, rotvioletter Mantel mit Brokat; altgoldene Schließe mit zwei großen Rosetten und Steinen. — Lichtbraune, halblange, glatte Perücke.

Königin Ginover: Goldgelbes Kleid, um den Leib mit grünem Atlas besetzt und mit Goldposamenterie benäht; weiße Seidenstoffärmel, grünseidener Gürtel mit Goldborten; roter goldbrokatener Mantel; Schuhe von goldgelber Seide; goldfarbene Strümpfe aus Seide. — Schwarze kurze Frisur.

Agravain: Dunkelgrüne Tuchtunik mit engen Aermeln; grüne Peluche-Stutzhose; violettes Seidentrikot; braune Lederschuhe; grauer Ledergürtel mit Schnalle; großes Schwert mit schwarzer Scheide; Dolch mit Silbergriff. — Umzug: Rüstungshemd, Rüstungshose; weißer Nickelhelm mit weißen Straußfedern; gelbe Sporen; Handschuhe mit Stulpen; weißgelbliches Samtkollett, weißlederner Gürtel mit großer Schnalle; Kapuze mit Kragen. — Schwarze, halblange, vor der Schläfe glatte Perücke.

Gawân: Langes Rüstungskollett aus gelbem Tuch mit Goldbuchstaben; blaue Rüstungshose; blauer Rüstungsleib; breiter Naturgürtel mit Schnalle; Schwert mit gelber Scheide; blaue Handschuhe mit gelben Stulpen; Kapuze mit Ringkragen. — Umzug: Dunkelgrüne Tuchtunik, mit Gold geputzt; langer, breiter, blauschillernder Gürtel mit großer Schnalle; langer, großer, taubengrauer Tuchmantel, mit braunem Pelz besetzt. — Braune, halblange, gebrannte Perücke.

Lionors: Blaues Kleid, am Hals in Herzform altsilbernes Band, weißseidene Aermel, in Knoten gebunden, blauer Unterschoß; lichtblauer Tuchmantel mit Boten, oben blaues Band; blaugrüne Tuchschuhe; weißseidene Strümpfe; Gürtel violett. — Im 4. Akt: Weißes Kleid mit Goldstickerei, Aermel mit Goldputz; weißseidene Schuhe. — Langes, braunes Haar.

Clarisin: Grünes Seidenkleid, am Hals weißes Lätzchen, weißseidene Aermel; Goldbandgürtel; grünseidene Schuhe; fleischfarbene Strümpfe. — Schwarze, kurze Frisur.

Herzog Kadur: Helm aus Stahlblech; schwarze Rüstungshose; schwarzer Rüstungsleib; Skapulier aus schwarzem Tuch; brauner Ledergürtel; großes Schwert mit lichtbrauner Scheide; Stulphandschuhe. — Umzug: Grüne Tuchkappe; lange, blaue Tuchtunik mit braunem Pelz; langer, breiter Gürtel mit runder Schnalle; langer, dunkelgrüner Mantel mit breitem Pelzkragen. — Weiße, schlichte Perücke; weißer, kurzer Spitzbart.

Lanzelot: Langes, gelbweiß gestreiftes Tuchkollett; braune Rüstungshose; brauner Rüstungsleib; gelbe Sporen; langer, breiter Gürtel mit gelber Schnalle; großes Schwert mit grauer Scheide; grauer Tuchmantel mit farbigen Borten. — Braune, halblange, gebrannte Perücke.

Bischof Baldewin: Bischofskreuz, mit Steinen besetzt; grüner Mantel; grüne Bischofsmütze; lange, graue Tunik mit Goldposamenterie; darüber weiße Seidentunik mit Gold; Goldgürtel; schwarze Knie-

hose; grüne Seidenstrümpfe; grüne Schuhe. — Graue, glatt zurückgestrichene, an der Schläfe gewellte Perücke.

Lanvâl: Gestrickte Netzhaube; mattsilbernes Rüstungshemd; grüne Tuchbeinlinge; grüne Lederschuhe; grauer Ledergürtel; großes Schwert mit brauner Lederscheide; langer Dolch; brauner Tuchmantel mit grauem Pelz. — 1. Umzug: Violette Tuchtunik mit grünen Kugelknöpfen; schwarzer Samtgürtel. — 2. Umzug: weißer Helm, gelb geputzt; gelbschwarzes, seidenes Waffenkleid mit rotem Löwen; Rüstungshose und Rüstungsleib drapiert; gelbe Sporen; weißer Ledergürtel; Handschuhe mit Stulpen; langer, roter Samtmantel, mit Gold und Perlen geputzt; gelbe Metallschließen. — Braune, halblange Perücke.

Briant: Lange, graue Tuchtunik mit Goldborten; graue Tuchbeinlinge mit Schuhen daran; langer Gürtel mit großer Schnalle; grauer, langer Tuchmantel; braune Tuchschaube, mit matten Goldborten geputzt. — Braune, langgewellte Perücke; dunkelblonder Spitzbart.

Floridas: Helle, kurze, grüne Tunik; dreifarbige Beinlinge mit Schuhen; kurzes Skapulier aus braunem Leder; breiter Gürtel aus braunem Leder. — Umzug: Grellrotes, kurzes Kollett; schwarze Beinlinge mit Schuhen; Skapulier aus schwarzem und gelbem Tuch mit rotem Löwen; Gürtel aus Goldborten. — Blonde, halblange, leicht eingebogene Perücke.

Finngula: Weiße Batisttunik; fleischfarbenes Trikot; weiße Ledersandalen. — Im vierten Akt: Schwarze Tuchtunik; schwarzer Gazemantel; schwarze Trikothose mit Sohlen; schwarzer Helm mit Visier; blau angelaufenes Schwert. — Rote, lange Perücke.

Aod: Weiße Batisttunik mit weiten Aermeln; weiße Ledersandalen; fleischfarbenes Trikot. — Schwarze, gebrannte Perücke.

Konn: Weiße Batisttunik mit weiten Aermeln; weiße Ledersandalen; fleischfarbenes Trikot. — Dunkelblonde Locken.

Fiachra: Weiße Batisttunik mit weiten Aermeln; weiße Ledersandalen; fleischfarbenes Trikot.

Ein Ritter: Helm, Kapuze, weißes Skapulier und blaues Tuch, weißer Ledergürtel; Schwert mit schwarzer Scheide; weißes Rüstungshemd; weiße Rüstungshose; gelbe Sporen; Handschuhe mit Stulpen. — Umzug: Kleine Kappe; graue Tuchtunik; grüne Beinlinge mit Schuhen; Gürtel mit gelber Schnalle; dunkelgrauer Tuchmantel. — Dunkelbraune, halblange, leicht eingebogene Perücke.

Ein Page: Lichtgraue Seidentunik mit blauen Samtstreifen und mit Gold geputzt; lichtgraue Tuchhose, überm Knie ein lichtblauer Samtstreifen mit Goldputz; lichtblaue Samtschuhe mit Borten; Gürtel aus blauem Band mit Gold benäht. — Blondgelockte Pagenperücke.

Ein junges Mädchen: Weißes, kurzes Kleid; weiße Schuhe. — Kurze, blonde Perücke.

Requisiten

Erster Akt:

Vier Schwanenkleider für Finngula, Aod, Konn, Fiachra.

Zweiter Akt:

Auf dem Tisch ein Buch; auf der Säule blanker Schild und Schwert; eine Kanne; Kamm. — Großer Ring mit Stein für den Bischof.

Dritter Akt:

Bibel für den Pagen; Schilder für die Herren; zwei Piken mit Fahnen für die Lanzenträger; kurzer, weißer Stab für Floridas.

Vierter Akt:

Teller, Tablett, Becher, Obstschale, Krüge für die Pagen; fünf Körbchen mit Streublumen, zwei Körbchen mit Goldsand für die Kinder; zwei Anzündstangen für die Pagen; geschriebene Rolle für den Herzog von Cornwall.

Beleuchtung

Erster Akt:

Nacht, Mondschein; wenn die Schwäne fort sind: langsam Morgendämmerung.

Zweiter Akt:

Morgendämmerung; wenn Finngula auf dem Balkon den Vorhang lüftet: auf der Szene heller. — Auf Stichwort: „Artus, der liebe Gott" kommt die Morgensonne und geht langsam in Tag über (heller Sonnenschein).

Dritter Akt:

Tag, Sonnenschein.

Vierter Akt:

Das Abendrot geht langsam in Dämmerung über; wenn der König in die Kapelle geht, wird das Kapellenfenster beleuchtet, sobald er wieder auftritt, wird das Fenster wieder dunkel; sobald die Pagen die Wandarme und Tischleuchter anzünden, hell. — Auf den Windstoß ganz dunkel. — Erscheinung (Fuß) — wenn die Erscheinung fort ist, treten die Pagen mit Fackeln auf — es wird halbhell. — Lichtschein (blau) auf Finngula.

* * *

Bühnenvertrieb

Annahmen

Henri Bernstein: Der Aufstieg, Schspl. Berlin, Komödienhaus.

E. Földes: Baccarat, Drama. Berlin, Komödienhaus.

Harry Vosberg: Tyll Eulenspiegel, Komödie. Hannover, Schauburg.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

15. 12. Gerd v. Bassewitz: Schahrazade, Schspl. Kiel, Stadtth.

Kurt Neurode: Elfentanz, Zweiaktiges Schspl. Breslau, Lobetheater.

16. 12. Gottfried v. Falckenhausen: Theater, Dreiaktige Komödie. Nürnberg, Intimes Th.

17. 12. R. Reinhardt: Entgleist, Dreiaktiges Schspl. Trier, Stadtth.

18. 12. Heinrich Ilgenstein: Europa lacht, Dreiaktiges Spiel. Essen, Stadtth.

20. 12. Frank Wedekind: Oaha, Vieraktige Kom. München, Neuer Verein (im Lustspielhaus).

J. V. Widmann: Der Kopf des Crassus, Einaktige Historische Groteske. Wien, Burgth.

21. 12. Hermine Villinger: Schuldig, Dreiaktiges Volksst. Karlsruhe, Hofth.

23. 12. Karl Rößler: Die fünf Frankfurter, Lustsp. Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstraße.

2. von übersetzten Werken

Edouard Bastien: Die schöne Kokotte, Dreiaktiger Burlesker Schwank. Berlin, Belle-Alliance-Th.

Tristan Bernard: Das kleine Café, Lustsp. Berlin, Trianonth.

Peter Egge: Das Idyll, Vieraktiges Schspl. Stuttgart, Schsplhs.

August Strindberg: Der Scheiterhaufen, Dreiaktiges Drama. Berlin, Berliner Künstlerisches Theater (im Lessingth.).

3. in fremden Sprachen

Albéric Magnard: Bérénice, Musiktragödie. Paris, Opéra comique.

Camille Saint Saëns: Déjanire, Vieraktige Musiktragödie, Dichtung von Louis Gallet und C. Saint Saëns. Paris, Opéra.

Deutsche Dramen im Ausland

Rom (Teatro Nazionale): Diva (Der Star) von Hermann Bahr.

Jubiläen

Polnische Wirtschaft: 500, Berlin, Thaliatheater.

Zeitschriftenschau

E. Däubler: Wilhelm Herold. Theater III, 8.

Jean Maréchal: Maurice Maeterlinck. Wage XIV, 50.

Hermann Meister: Provinzkritik. Theater III, 8.

Willy Rath: Der Kleisttag und die berliner Theater. Kunstwart XXV, 6 .

Zensur

Dem münchner Lustspielhaus wurde die Aufführung von ‚Trastevere‘, Schauspiel in drei Aufzügen von Siegfried Flesch, verboten.

Personalia

Fritz Feinhals hat seinen Vertrag mit der münchner Hofoper nicht erneuert, ist von 1913 ab frei und nur noch für kurze Gastspiele nach München verpflichtet.

Hofrat Werner, der Leiter des darmstädter Hoftheaters, tritt von seinem Posten, den er seit 1894 inne hat, mit Ablauf der Spielzeit zurück.

Engagements

Barmen (Stadtth.): Willi Roos von Essen 1912/14.

Berlin (Kleines Th.): Thea Becker von Elberfeld.

(Neues Schsplhs.): Beate Ehren von Elberfeld.

(Opernh.): Stella Eisner von Nürnberg, Gustav Schwegler von Wiesbaden.

(Schillerth.): Ludwig Lindikoff von Elberfeld.

(Trianonth.): Helene Buhlau, Fritz Spira.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Heinz Arensen, Elfriede Dorp, Joseph Plaut.

Chemnitz (Vereinigte Th.): Oskar Scheurer, Adolf Seyfried.

Essen (Stadtth.): Fritz Bartsch von Augsburg, 1912/15.

Hamburg (Stadtth.): Max Herrmann vom Märkischen Wanderth., 1912/15.

Hildesheim: Grete Margreiter von Danzig, 1912/14.

Kiel (Vereinigte Stadtth.): Elfriede Bröside, Benno Kretschmer, 1912/14.

Landeck (Kurth.): Betty Danner, Hugo Stern, 1912.

Mainz: Trude Thomas von Königshütte, 1912/13.

Oldenburg (Hofth.): Willi Schur, 1912/15.

Posen: Richard Bischoff, Willy Kaiser.

Weimar: Otto Friebel von Stralsund, 1913/18.

Wien (Deutsches Volksth.): Margarete Thumann vom berliner Neuen Schsplhs.

(Opernth.): Elsa Bland, 1913/19.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. August Strindberg: Der Scheiterhaufen, Drama in drei Akten. Berliner Künstlerisches Theater.

1. Dieses Stück ist von einem Anfänger in seiner schaurigen Primitivität, die uns das Gruseln lehren soll, und uns statt dessen lächeln macht.

2. Ein bitterernstes, aber auch künstlerisch ernstes Stück.

3. Ein mit Scheußlichkeiten verschiedentlicher Art vollgepfropfter Dreiakter.

4. Ein ewiges Herumdrehen derselben Motive, das leider zu ermüdend ist, um seine unfreiwillige Komik ganz zu entfalten.

5. Vom Schluß aus bekommt das ganze Stück den Stempel der großen Persönlichkeit, und alles Schrullige ist vergessen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68



